



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ  
ДОКТОРСКЕ УМЕТНИЧКЕ СТУДИЈЕ

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

**ВАСКРСЛО ВРЕМЕ**  
**ТРОДИМЕНЗИОНАЛНА ПРОЈЕКЦИЈА ЛИКОВНОГ**  
**ДЕЛА**

Ментор:

Ред. проф. мр Димитрије Печић

Кандидат:

Гала Чаки

Београд, 2016.



У том дивовском трену сагледао сам милионе пријатних и грозоморних појава; ниједна ме није запрепастила више од чињенице да су све заузимале исту тачку, а да се при том нису поклапале ни међусобно мешале. Пречник Алефа износио је отприлике два-три центиметра, али се читав космички простор стицао у њему, у несмањеној величини. Свака ствар (овално огледало, на пример) била је безброј других ствари, јер сам је видео из свих тачака света.

Хорхе Луис Борхес: *Алеф* (Београд: Паидеиа, 2014)

<b>САДРЖАЈ</b>	<b>3</b>
<b>АПСТРАКТ</b>	<b>5</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>7</b>
<b>УВОД</b>	<b>9</b>
<b>1. ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА</b>	<b>11</b>
<b>1.1. ВАСКРСЛО ВРЕМЕ</b>	<b>11</b>
1.1.1. ВРЕМЕ КАО ПОЈАМ	11
1.1.2. ВРЕМЕ У РЕЛИГИЈИ	15
1.1.3. МИТ КАО БЕЗВРЕМЕНА СТВАРНОСТ	17
1.1.4. ПРОШЛО ВРЕМЕ КАО ЧИСТО ПАМЋЕЊЕ	20
1.1.5. ВРЕМЕ ЛИКОВНОГ ДЕЛА	22
<b>1.2. ЛИКОВНО ДЕЛО</b>	<b>29</b>
1.2.1. ФИЛОЗОФИЈА ЛИКОВНОГ ДЕЛА	29
1.2.2. ПРОСТОР ЛИКОВНОГ ДЕЛА	31
1.2.3. ПОЈАМ ПРОЗОРА У ЛИКОВНОМ ДЕЛУ	34
1.2.4. ПРОСТОРНИ ОДНОСИ ЛИКОВНОГ ДЕЛА	37
1.2.5. ОДНОС АУТОРА-УМЕТНИКА И ЛИКОВНОГ ДЕЛА	40
1.2.6. ОДНОС ПОСМАТРАЧА И ЛИКОВНОГ ДЕЛА	43
<b>1.3. МУЛТИМЕДИЈАЛНИ АМБИЈЕНТ</b>	<b>46</b>
1.3.1. АМБИЈЕНТАЛНА УМЕТНОСТ	46
1.3.2. ЗВУК ЛИКОВНОГ ДЕЛА	50
1.3.3. ЗВУК У САВРЕМЕНОМ ЛИКОВНОМ ИЗРАЗУ	55
1.3.4. ВИДЕО-ТРОДИМЕНЗИОНАЛНА АНИМАЦИЈА ЛИКОВНОГ ДЕЛА	58
<b>2. МЕТОДЕ И РЕЗУЛТАТИ УМЕТНИЧКО-ИСТРАЖИВАЧКОГ РАДА</b>	<b>60</b>
2.1. МЕТОДЕ УМЕТНИЧКОГ ИСТРАЖИВАЊА	60
2.2. УЉАНА ТЕХНИКА КАО ЛИКОВНИ ИЗРАЗ	62
2.3. ТРАЖЕЊЕ БОЈЕ	72

2.4. ИГРА КАО ДЕО КОНЦЕПТА	75
2.5. ДВОДИМЕНЗИОНАЛНЕ СЛИКЕ КАО ТРОДИМЕНЗИОНАЛНЕ СКУЛПТУРЕ	77
2.6. ДИЈАЛОГ СА ФОТОГРАФИЈОМ	83
2.7. ДИЈАЛОГ СА ЗВУКОМ	86
2.8. ДИЈАЛОГ СА ВИДЕОМ	89
2.9. ТРАЖЕЊЕ ИСКОРАКА	92
2.10. ИЗАЗОВИ ПРОСТОРА И СВЕТЛОСТИ	96
2.11. ИЗЛОЖБА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА	98
2.12. ПРЕДСТАВЉАЊЕ РЕЗУЛТАТА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА	104
<b>3. ЗАКЉУЧАК</b>	105
<b>4. ЛИТЕРАТУРА</b>	106
<b>5. БИОГРАФИЈА</b>	108

## АПСТРАКТ

Свако сликарство захтева своје време и свако време захтева своје сликарство и сликаре који о њему промишљају. Будући да је човек, сликару на крају ни не преостаје друго но да *буде ту*<sup>1</sup>, те својим деловањем обликује своје време које чак није ни садашњост, већ једна будућност у настајању која, попут сартровског човека-пројекта, испуњава своју егзистенцију. Слика није значајна сама по себи, већ је важна због искушења у које поставља човека да надвлада своје сабласти и тиме се приближи својој огољеној стварности.

Непоновљиво време једног јединог људског живота је фантастично у својој вишезначности и као такво оно постаје грађа за бесконачан број мојих ликовних дела. Своју креативну пажњу сам усредредила на васкрсавање прошлих тренутака, који ми пружају доживљај нечег ванвременског у мени, нечег виртуелно вечног. Снагу црпим из незаборављања и способности да замислим многоструку истовременост судбина. Присутност тежње ка схватању умирања што бескрајно трају око нас, све те животе који су притајене смрти, јесте оно што ме наводи на стваралаштво. Постојећи живот је једино могућ захваљујући попуштањима и пролазима нашег памћења. Моја дела се могу подвести под врсту схематског изражавања унутрашњег живота у свој његовој драматичној турбуленцији. На овај начин она постају свети простор, светилиште у ком успостављам однос са људима које сам трагично изгубила. Трагедија ме подучава како да мислим сопствену слободу и да делама на тој основи.

Полазна тачка за мој докторски уметнички пројекат јесте обликовање једног целовитог „комада времена“, које је направљено од огромног броја живих истина, из којих је све сувишно и непотребно елеминисано. Из равнодушности многих времена која око нас теку, ја сам креирала јединствено, живо време ликовног дела. Пројекат се не може подвести под збирку успомена, јер је у мом ликовном делу напуштен временски континуитет догађаја као и неистичање имена личности унутар самог дела. Увођење нас самих у сопствено ликовно дело јесте вид укидања граница између фикције слике и спољне стварности. Присутност прошлости у садашњости је могућа, стога је у садашњости све истовремено доживљено као и у прошлости. Чисто памћење,

---

<sup>1</sup> Жан-Пол Сартр, *Шта је књижевност*, (Београд: Нолит, 1981).

као вид духовне меморије, преведено је у циклус слика, који пројектован тродимензионалном технологијом ствара другу стварност, стварност у којој је време васкрсло.

У првом делу рада (*Оквир истраживања*) приказане су особености самог времена као појма, тумачење времена кроз разне религије, до мита као безвремене стварности. Запажена је повезаност чистог памћења са уметношћу. Рад са временом у ликовној уметности приказан је кроз примере, који су у односу са мојим докторским уметничким радом. Затим је разложено само ликовно дело од филозофског приступа ликовном делу, кроз просторно поимање ликовног дела, до односа уметника и ликовног дела са једне стране и посматрача и ликовног дела са друге стране. Истраживање је уоквирено образложењем шта је то мултимедијални амбијент данас, како се он ствара и чему он тежи.

У другом делу рада (*Методе и резултати уметничко-истраживачког рада*) образложен је мој стваралачки поступак и представљен је настали циклус слика, видео рада и звука који су као докторски уметнички пројекат, били изложени у Галерији *Прогрес*, у јуну 2016. године у Београду.

Моја уметничка истраживања обухватила су изналажење ликовног израза у представљању слика васкрслог времена, кроз различите поступке рада на самој слици, видео раду, звуку, затим испитивање могућности познатих техника, тражење нових могућности материјала и поступака, избор боја, прожимање традиционалне технике и савремених технолошких решења.

Резултат рада на изабраној теми и начина ликовног изражавања је стварање амбијенталног ликовног дела, којим сам успоставила сопствено, васкрсло време, с тенденцијом да оно постане духовни противотров за друштвене отрове, вид естетичке алтернативе моралном нихилизму. Инвентивним приказивањем ликовног дела настојала сам да померим границе постојећих квалитета ликовног стваралаштва. Постављање себе као индивидуе у односу на друге људе, представља један процес самообликовања, чији је крајњи циљ постизање потпуне креативности човека.

**Кључне речи:** васкрсло време, памћење, ликовно дело, простор, амбијент, слика, звук, видео, игра

## ABSTRACT

Painting art demands an era, while each era demands its painting art along with the artists pondering about it. As painters are nothing but human beings, not much remains for them but to *be there*<sup>2</sup>, and shape the given era by their actions; an era not even being the present, but rather the future under formation, which - like all Sartrean people-projects - fulfills its own existence. Paintings are irrelevant on their own, their importance lies rather within the temptation they create for people in order to combat their specters and approach their stripped down realities.

The unrepeatable time of a human life is fascinating in its ambiguity and as such it becomes the subject matter for the infinite number of my artistic pieces. I focused my creative energy to the resurrection of past moments, which deliver an inner sensation of timelessness, something virtually eternal. I draw my artistic force from the refusal to forget and the ability to imagine the manifold concurrence of destinies. The omnipresence of the endeavor to understand dying, all those lives representing in fact concealed deaths, are a drive to my creativity. The existing life is only possible due to our mind's ability to forget and its faultiness. My artworks could be categorized as a schematic expression of my inner life and all of its dramatic turbulences. They thusly become a holy space, a grail where I strive to establish a relationship with the people I tragically lost.. Tragedy teaches me how to conceive my own freedom and act on that basis.

The starting point of my doctoral artistic project was the formation of an ultimate "time piece" made by a vast number of live truths, from which everything redundant and unnecessary is eliminated. I created a unique live time of art, building it from the indifference of the times flowing around us. The project cannot be categorized as a collection of memories, owing to the fact that the continuous timeline of events and the indication of personal names within the piece itself is fully abandoned. The introduction of ourselves into our own artwork represents in fact the eradication of boundaries between the fiction of the picture and the external reality. The existence of our past in present times is only possible because everything from our past is experienced simultaneously and identically in our present. Sheer remembering as a type of spiritual memory is translated into a cycle of paintings

---

<sup>2</sup> Jean-Paul Sartre, *What Is Literature?* (Beograd: Nolit, 1981).

projected by 3D technology, thus creating a parallel reality, the reality where time has resurrected.

In the first part of the paper (*Research Framework*) the characteristics of time itself as a concept are presented. Time is interpreted through the prism of various religions and myths as timeless realities. The relationship of sheer memory to art is observed. The work with time in visual art is presented through vivid examples closely relating to the subject matter of my doctoral art project. This is followed by the dissection of the artistic piece from a philosophical approach, through the painting's spatial perception, all the way to the Artist's relationship to the artwork on the one hand and the observer's on the other. The research is rounded up by offering a definition of the contemporary multimedia environment, how it is created and its trends.

The second part of the thesis (*Methods and Results of the Artistic Research Work*) contains an explanation of my creative procedure and a presentation of the cycle of paintings along with the video and audio work, which have been presented as my doctoral art project in the *Progres* Gallery in June 2016 in Belgrade.

My artistic exploration comprised the search for an artistic expression in the presentation of my resurrected time paintings through various work procedures employed in the pictures themselves, as well as in the audio-visual work, along with the examination of the prospects of common techniques, analyzing new possibilities as to materials and procedures, color selection, the intertwining of traditional techniques and contemporary technological solutions.

The result of my work on the selected subject and the manner of artistic expression is the creation of a piece of ambiance art creating my own resurrected time with a tendency for it to become a spiritual antidote for social poisons, a kind of an aesthetic alternative to moral nihilism. I endeavored to move the boundaries of existing qualities of visual arts by an inventive approach to artistic expression. Installing myself as an individual in relation to other people represents a procedure of self-shaping, the ultimate goal of which is to reach absolute creativity.

**Keywords:** Resurrected time, memory, artwork, space, ambiance, picture, sound, video, game

## УВОД

Ако је „један од циљева човека да увећа своју моћ избора и смањи детерминизам на сваки могући начин, стварајући на тај начин маргину слободе”<sup>3</sup> у људском животу, како то тврди психијатар Силвано Ариети (Silvano Arieti) и ако је такво противљење ограничењима природе најдубљи израз људског духа, онда је дијалектичко претварање судбине у лепоту духован чин, а естетска свест, која омогућава ту маргину егзистенцијалне и стваралачке слободе, јесте духовна свест. Естетска дијалектика помирује судбину и лепоту, те зато лепота има трагичну ауру, а уживање публике у њој је начин прихватања судбине без очајавања. Уметник као трагични јунак супротставља се својом узвишеношћу судбини. Он се уздиже изнад сопственог индивидуалитета захтевајући од своје заједнице ослобођење од природне детерминисаности. Како узвишено настаје из ума, његово сједињавање са лепим чини да уметност постане учитељица човечанства. Трагедија је та која подучава појединца како да мисли сопствену слободу и да на тој основи дела.

Проблем овог времена јесте проблем вере. Створити стваралаштво, које ће постати супститут за религију, вид естетичке алтернативе моралном нихилизму јесте оно чему ја тежим. Довести у питање постављену стварност путем ликовног дела, јесте указивање на свест о другој стварности. Моја уметничка синтеза има за циљ да створи нову, различиту, до сада невиђену стварност – племениту, сензибилну, узбудљиву и високо естетизовану.

Истраживачки пројекат који је резултирао изложбом *Васкрсло време – тродимензионална пројекција ликовног дела*, природно произилази из мог досадашњег уметничког рада. Након вишеслојног истраживања уследио је рад на реализацији изложбе, где су се у различитим сегментима поставке користили различити методи, медији и приступи. Мој докторски уметнички пројекат – остварен у шеснаест слика и видео раду, представљен је у јуну 2016. године у Галерији *Прогрес*, у Београду. Пројекат је инициран памћењем прошлих тренутака, а изведен је комбиновањем класичне сликарске технике уља на платну и савремене технологије тродимензионалног пројектовања тих истих слика у простору, што је описано у другом делу овог рада (*Методe и резултати уметничко-истраживачког рада*).

---

<sup>3</sup> Доналд Куспит, *Критичка историја уметности XX века*; превео Владимир Матес (Београд: Art Press, 2013).



Овакав вид остварења настоји да мења сам процес пријема слике како код посматрача, тако и код самог уметника. Рад је створен као вид буђења из дремежа пожељних осећања и понашања који су наметнути системом унификације јединке. Креирајући ово дело била сам у непрекидној потрази за дечијим делом мог бића, делом који се игра, који је слободан да руши шаблоне одраслог човека. На овај начин моја дела постају позив посматрачу, оном инфантилном царству слободе, неспутаности и неконвенционалности, које је сачувано дубоко у нама.

# 1. ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

## 1.1. ВАСКРСЛО ВРЕМЕ

### 1.1.1. ВРЕМЕ КАО ПОЈАМ

Појам времена и проблем његовог постављања према људима присутан је још у најранијим периодима људске мисли. Како време није биће које се непосредно опажа, пут до модерних научних идеја о времену као параметру био је веома дуг.

Сама реч *време*<sup>4</sup> у себи садржи схватање термина који означава. Именице врат и време потичу од глагола вртети. Врат је добио словенско име по томе што може да се врти, а време је код Словена означавало појам оног дела стварности који не мирује него се врти. Из овога произилази спона паганских веровања са савременим схватањем времена, по ком време нема само почетак и крај. Прастаре цивилизације попут Маја и Халдејаца сматрале су да је смрт пролазно стање, подводећи време под опште и индивидуално, јер се сматрало да време наставља своје бивство у другим облицима, или световима.

Време је један од основних појмова у филозофији. У миту о стварању космоса, који је изложен у *Тимају*, Платон (Πλάτων) за време каже да је у свет ушло заједно са кретањем „као покретном сликом вечности.”<sup>5</sup> Аристотел (Αριστοτέλης) време не поима као кретање неке целине, већ време одређује у односу на простор и кретање. „Време је оно што душа омеђава са два сада.”<sup>6</sup> Ако је прошлост прошла и ако будућности још нема, онда постоји само садашњост као стварање. Свети Августин (Aurelije Augustin) примећује да када би „садашње време било увек садашње и када не би прелазило у прошлост, не би било више време, већ вечност.”<sup>7</sup> Поставља се питање ако садашњост мора прећи у прошлост, како можемо тврдити да она постоји, када је узрок њеног постојања само у томе да не постоји?

По Лајбницу (Gottfried von Leibniz) време зависи од физичког света и догађања у њему, односно од промена, док је Кант (Immanuel Kant) сматрао да су време и простор трансцендентални облици чулности, форма опажања света.

---

<sup>4</sup> Зденко Шкроб, *Увод у књижевност* (Загреб: Знање, 1969).

<sup>5</sup> Платон, *Тимај* (Београд: Младост, 1981).

<sup>6</sup> Милан Узелац, *Феноменологија света уметности* (Нови Сад: Версис студио, 2008).

<sup>7</sup> Ibid.

Лајбниц је увео категорију празног времена, времена без догађања и промена, у коме су изједначени садашњост, прошлост и будућност. У питању је време које лебди над временом, које се огледа само у себи и има сопствену сврху.

Хајдегер (Martin Heidegger) је сматрао да се време и биће међусобно одређују, јер је време у темељу бића. Будућност је смисао садашњости и прошлости. За Јасперса (Karl Jaspers) је време непосредно егзистенцијално време, дато и задато као задатак, који је поверен човеку. Позитиван став сваке егзистенције налази се у времену. Човек који се непрекидно трезни, може досегнути бивство. „Филозофија егзистенције открива да постоји нешто што није објективне природе, дакле непосредни живот и доживљај, посредством чега егзистенција може бити и јесте она сама. То је непосредни доживљај, животна стварност: време.”<sup>8</sup>

Време је основни модел помоћу којег физика описује, објашњава и интерпретира поредак, трајање и промене природе. Појам физичког времена се везује за појаву кретања у универзуму. Исак Њутн (Isaac Newton) је увео појам апсолутног времена у физици као континуираног низа тренутака, који чине непрекидан ток у којем се све одвија. Апсолутно време је право време, које се разликује од релативног, мерљивог времена. Ово поимање времена је замењено теоријом релативности, у којој је Алберт Ајнштајн (Albert Einstein) приказао да је време повезано са самом кретањем материје, без које не би ни постојало. Он је анализом појма истовремености показао да су сви наши искази у којима време има неку улогу, увек искази о истовременим догађајима. Помоћу постулата о константности брзине светлости Ајнштајн је повезао време са простором у јединствену димензију простор-време, која се сматра четвртом димензијом простора. У његовој теорији време је једнодимензионални континуум.

Иако је време основна категорија филозофије и физике, оно постоји у свим људским делатностима, па и у уметничким виђењима човека, света и живота. Једна од традиционалних подела уметности је на просторне (ликовне) и временске (књижевност и музику). Једно књижевно дело се истовремено налази у више временских равни, јер оно поседује своје, унутрашње време као целина, затим времена својих личности и времена читалаца који утичу на само поимање дела.

---

<sup>8</sup> Бела Хамваш, *Историја и апокалипса* (Београд: Драслар партнер, 2010).

За Шекспировог (William Shakespeare) *Хамлета* се може рећи да је видео димензију више од других личности трагедије. Кроз лик Хамлета користила се позиција приповедача, која је превазилазила како хоризонт очекивања гледалаца, тако и других ликова у трагедији. Из овога произилази да време, време-простор нису исто, тј. различито је за ликове трагедије и за гледаоце.

У авантуристичким романима попут дела Жила Верна (Jules Verne) *Пут око света за осамдесет дана* време је постављено као главни јунак дела, где се радња развија хронолошки кроз различите животне ситуације.

Достојевски (Фёдор Михайлович Достоевский) је у *Злочину и казни* писао из свести Раскољникова са много детаља, где су размишљања главног јунака трајала колико и реално време у животу, да би потом извео скок на следећи дан, добијајући на тај начин пулсирање времена. У питању је сажимање времена, како би се успоставила динамика.

Борхес (Jorge Luis Borges) у својм есеју *Време* каже да је „време један од најлепших човекових изума.”<sup>9</sup> Свако од нас живи своје време, које може али не мора бити паралелно са осталима. Време је изашло из вечног и и као такво оно жели тамо да се и врати. Отуда наша чежња да се вратимо на почетак, на вечни извор који је изван времена. Садашњост је неухватљива, јер садржи вечни делић прошлости и делић будућности.

Уликс Џејмса Џојса (James Augustine Aloysius Joyce) је један од најзначајнијих романа који разматрају време, јер се сама фабула романа одвија у једном дану, једном граду, а читаоцу је потребно најмање десет дана да га прочита због дужине самог текста. Џојс је своју генијалност приказао у сублимирању есенције како његовог, тако и нашег времена. Спајање открића Фројда (Sigmund Freud) у психологији, Маркса (Karl Marx) у економији и Ајнштајна у физици поставља време у три плана: индивидуалном, друштвеном и космичком.

Наше време је конвенција о томе како субјективитет види свет, да би могао да живи и буде у њему. Сачињени смо од прошлости која се слаже у нама и даје нам континуираност идентитета и основе за сазнање, да бисмо могли да живимо у ономе што називамо садашњошћу и да планирамо блиску будућност. Време је наш творац, сила која нам откива истине и која нас потом уништава. Међутим наше време у сновима је сасвим другачије. Оно је тада еластично,

---

<sup>9</sup> Хорхе Луис Борхес, *Време* (Нови Сад: Светови, 2004).

растегљиво, умножено, убрзано или заустављено. Ми смо тада зароњени у безвременост која окрепљује и која је много ближа научним сазнањима о времену него наше субјективно сећање. Фројд је писао да је наше несвесно безвременско, односно да нема никакав однос према времену, а Јунг (Carl Gustav Jung) је потврдио да наше несвесно не зна за простор и време. Таква ванвременска стања се догађају уметнику за време стварања.

### 1.1.2. ВРЕМЕ У РЕЛИГИЈИ

Време је од суштинског значаја за религијско мишљење. Времена у религији се подводе под геометријске облике, те је у архајским и индијским схватањима време приказано у облику круга, као циклично време, а јеврејска, хришћанска и конфучијанска схватања приказују време у облику линије, као линеарно време.

Према архајском схватању времена понављање светих догађаја, који су се одиграли на почетку времена неопходни су за људску оријентацију. Време се обнавља сваке године кроз ритуал нове године. Архајско схватање пориче непоновљиви и иреверзибилни аспект времена, те се само време обнавља преокретањем и враћањем.

У грчкој митологији бог времена је Хронос, представљен у облику змијског тела са три главе: људском, главом бика и лава. Хронос и његова жена Ананка су спирално окружили светско јаје, како би га поделили и обликовали свет на земљу, небо и море. Они су наставили да окружују свет, изазивајући на тај начин вечни ток времена.

У хришћанској теологији време је стављено у функцију света идеја. Пре хришћанства је преовлађивало кружно схватање времена, са реинкарнацијама код источних народа. Хришћанство га замењује са линеарним, органичним временом свете историје, у ком ће се одвијати борба и победа над злом. Изгон Адама и Еве је заправо изгон у Време. Велики теолог хришћанства свети Августин се пита - шта је то време? Време је по њему исцепкано на три дела који устају један против другог. Прошло и будуће су у сталном сукобу, а поприште те борбе је садашњост, те свако биће ишчезава у времену.

Берђајев (Николай Александрович Бердяев) се надовезује на размишљања светог Августина сматрајући да је раскид прошлог и будућег главна болест стварности. Борба вечности са временом је непрекидна и трагична борба живота и смрти. Према старозаветној слици света, коју су хришћани преузели, цео свет је резултат божјег чина стварања ни из чега. Ако пре стварања није било ничега, требало би да није било ни простора и времена. Хришћански Бог не постоји у простору и времену. У Библији реч *хронос* обично означава квантитативни аспект времена. *Хронос* описује време које тече са нама или без нас, време историје које је представљено хронолошком линијом.

Појмом *каирос* у Библији се одређују посебни периоди историје, који су обележени конкретним историјским догађајима. *Каирос* је време са идентитетом и како такво издвојено је од *хроноса*. Библија разорну моћ времена доводи у везу са човековом смртношћу, а смрт са грешношћу. Цео Христов земаљски живот и васкрсење као врхунац представљају доказ да вечно и Божје жели да уђе у смртно, људско. Обично, људско време *хронос* постаје посебно време *каирос* када се Бог и човек сретну у њему.

Време као побеђена димензија је присутно у три васкрсења, која је Христос извео пре него што је васкрсао и сам. Васкрсење се може тумачити дословно као оживљавање мртвог тела, или као духовни препород, устанак из мртвила. Хришћанство разликује привремено васкрсење појединца и опште васкрсење човечанства на судњи дан за вечни живот у Царству Небеском. Хришћанско схватање времена је усмерено на *парусију*, тј. на Христов други долазак. Поистовећивање краја времена са његовом средишњом тачком је најкарактеристичнија одлика хришћанства.

### 1.1.3. МИТ КАО БЕЗВРЕМЕНА СТВАРНОСТ

Мит није лажна прича, празноверје ни неспоразум. Мит је безвремена стварност која се можда није одиграла никад и нигде, али она се непрекидно понавља у историји и као таква одређује стварност. Мит као света прича и колективно предање исказује архајске представе о свету које су формулисане алегоријским, фантастичним и архетипским наративним сликама. Смисао мита се не огледа у измишљању, већ о промишљањима о природним и духовним појавама. Према Леви Штросу (Claude Lévi-Strauss) „елементи митског мишљења се увек налазе на пола пута између конкретног опажања света и појмовног апстрактног мишљења.”<sup>10</sup>

Ниједан феномен модерне културе не може се разумети, а да се у њему не сагледа значајно присуство мита. У доба рационализма и просветитељства учињен је одлучан ударац митском и религијском мишљењу, али паралелно са овим процесом демитологизације текао је и све приметнији супротан процес ремитологизације. Са апсолутизовањем разума, човеков живот је постао сиромашнији. У другој половини XIX века, у романтизму долази до таласа ремитологизације, а тиме и отпора рационализму. Тај отпор рационализму, упоредо са афирмацијом филозофије живота типичан је за Ничеова схватања, која у *Разарању ума* критикује Ђерђ Лукач (György Lukács). Немачки филозоф Ниче (Friedrich Nietzsche) као један од најоштријих критичара модерне, западноевропске културе и цивилизације, имао је изузетно снажан утицај на ликовну уметност. Ниче је сматрао да је модерна европска култура у дубокој кризи, а да узрок те кризе потиче од раскорака који постоји између представе, коју европска култура има сама о себи и њених стварних потреба. У модерној култури, дошло је до преокретања правих вредности, јер је конкретан живот проглашен за привид, а метафизичко тумачење живота за праву стварност. Управо због овог је Ниче захтевао превредновање свих вредности. Одбацивање и разарање вредности Ниче је изразио идејом о смрти Бога. У појму Бога су окупљене старе метафизичко-хришћанске вредности, које су у модерном друштву постале бесмислене. Да би се изградио нови свет у коме култура и живот чине јединство, потребно је развити идеју воље за моћ, која је по Ничеу,

---

<sup>10</sup> Јеша Денегри, *Уметност у другој половини XX века* (Нови Сад: Светови, 2006),



једина истинска стварност света. Обнављање воље за моћ Ниче излаже посредством идеје вечног враћања истог. На овај начин, Ниче је приказао да воља за моћ, тј. за животом, непрекидно истражује облике који су прикладни њеном потврђивању. Избор тих облика је сасвим слободан и неусловљен, тако да се може схватити као слободна игра у цикличном пулсирању воље, слична игри уметничког генија, коју је поставио још Шелинг (Friedrich von Schelling). У делу *Рођење трагедије* Ниче изједначује старогрчки мит са његовом уметношћу и религијом. Ничеово схватање је супротно општеприхваћеном ставу о Грцима као срећном народу, јер је он сматрао да су се Грци грчевито борили са песимизмом. Недостижна узвишеност и удаљеност трагедије су оно што човеку омогућује да осети дух мита. Ниједан народ нема вредност ако нема мит. Данас, у време превладавања духовне празнине у савременом човеку, мит је прекопотребан. Трансцендентална функција мита се огледа у ослобођењу човека од свакодневнице, у којој човек осећа тескобу и неугодност.

Према Вунту (Wilhelm Wundt), оцу експерименталне психологије, не одређује интелектуални интерес обликовање митова, већ нагон, како би створио задовољење ефекта. Болест, смрт, лудило, глад, бол и срећа су основни извори првобитног обликовања митова. Вунт сматра да због тога што су митске представе створене у тренутку снажног афективног пражњења, мит је морао да се дуго одржи у колективној свести, чак и када за његово постојање није било никаквих рационалних основа. Однос психоанализе и мита се огледа у критици психоанализе, која полази од става да се основни разлог уметничког стварања и доживљавања дела налази у несвесном. Јунг је полазио од колективно несвесног, а Фројд од личног несвесног, анализирајући снове како би се омогућио приступ подсвесном. Снови су поруке из људске подсвести, тајне шифре и знакови онога што се дешава у дубини душе човека. Сан плете мрежу од низа дешавања, мисли и слика, који преклопљени међусобно дају једну слику. Онај који сања, најчешће не разуме и не схвата слику, која је створена. Проналажење латентне мисли сна, отежано је услед цензуре, функције психе, које изокреће слике сна, те их чини непрепознатљивим. Из несвесног треба полазити у разјашњењу мита као основне грађе уметничког обликовања. Многи теоретичари уверавају да готово сва битна питања естетског остају неразрешена уколико се остане код димензије свесног. То значи да се решење мора тражити у несвесном делу душе. Уметничко дело представља начин да се изглади

конфликт са несвесним. Карл Густав Јунг, оснивач аналитичке психологије у којој се разликују лично и колективно несвесно, утврдио је постојање одређених симбола у свим културама и њих поставио као колективно несвесно целокупног човечанства. Сва људска бића имају неку заједничку тежњу у духовном смислу, тј. колективно несвесно које сачињава више архетипова. За Јунга, несвесно није само депонија рђавих нагона, већ напротив, извор мудрости.

#### 1.1.4. ПРОШЛО ВРЕМЕ КАО ЧИСТО ПАМЋЕЊЕ

У најопштијем лексикографском значењу „памћење је један од основних когнитивних процеса, који се састоји у примању, обради, задржавању, трајању и каснијем репродуковању стечених искуствених садржаја.”<sup>11</sup>

Однос перцепције и памћења се не може појмити као квантитативна разлика. Разлика постоји у природи, где памћење није тренутак који се одвија након перципирања, нити је вид архивирања, нити се може подвести под конфузну свест. Сама успомена не представља слику. Садашњост не мора да се удаљи од себе како би постала успомена, зато што постоје димензије успомене као прошлости, која никада није била садашњост. У психологији термин дежа ви (*déjà vu*) се користи како би се доказало да је меморија заправо паралелни хоризонт перцепције. Уплитање прошлости у садашњост је могуће зато што је у садашњости све истовремено доживљено као и у прошлости. Према Бергсону (*Henri Bergson*) успомена није ре-презентација, већ представља један специфичан начин постојања.

Разлика између навике и чистог памћења се огледа у томе што је навика телесно сећање у виду продужетка перцепције, а чисто памћење је духовна меморија, којој није потребно механичко понављање попут телесних навика. Чисто памћење је вид предочавања, које снима све догађаје из нашег свакодневног живота, не занемарујући ниједан детаљ. Као духовно памћење оно подразумева да је део духа подсвестан. Према мишљењу Бергсона богатство чистог памћења се испољава веома ретко, а главни примери за актуелизацију истог су сан, лудило и уметност. Бескорисне успомене се налазе у чистом памћењу као неактуелни садржаји. Чим се догоди ослабљивање пажње на живот оне се манифестују у свести.

Чисто памћење не може да се објасни ни помоћу перцепције, ни помоћу моторичке делатности тела. Бергсон је одређује као виртуелну. „Сама слика сећање, сведена на стање чистог сећања, остала би без дејства. Виртуелно, ово сећање може да постане актуелно само уз перцепцију која га привлачи. То не значи да се актуелизација виртуелног садржаја креће од садашњости ка прошлости. Истина је да се меморија не садржи ни најмање у повраћању садашњости у прошлост, већ напротив у прогресу прошлости у садашњост.

---

<sup>11</sup> Жарко Требјешанин, *Речник психологије* (Београд: Стубови културе, 2004).

Прошлост је та у коју се преносимо једним махом. Полазимо од једног виртуелног стања, које спроводимо постепено кроз серију разних свести, док се оно не материјализује у садашњој перцепцији, тј. напослетку до крајње равни наше свести где се оцртава наше тело. У овом виртуелном стању се садржи чисто сећање.”<sup>12</sup>

Сам појам виртуелно и критика појма потенцијалног су уско повезани. За разлику од реализације потенцијалног, актуелизација виртуелног јесте тешко кретање између хетерогених сфера ( виртуелни садржаји су преведени на језик перцепције, а не актуелизује се читава успомена, већ само њена корисна страна). Сама актуелизација је нужно осиромашење виртуелног, она је увек само делимична, а оно неактуелно у чистом памћењу превазилази дато у ограниченој садашњости. Потенцијално се са друге стране ретроспективно идентификује као могућност, као нешто што треба да се оствари пре самог реалног. Богатство духовне меморије је спољашњост у односу на сиромашну садашњост свести. Чисто памћење као аутономна димензија се суштински разликује од онога што је актуелно. Актуелна свест је под сталним притиском у двоструком смислу: са једне стране, она треба да игнорише већину слика, а са друге стране, она не сме да дозволи да се и бескорисне успомене појаве на површини ако би то пореметило нашу пажњу на живот. Чисто памћење је заправо неактуелно. Стваралачка моћ меморије се састоји управо у томе што је она независна у односу на прагматичке разлоге перцепције.

Према Бергсону, успомене и афективност тела нас удаљавају од ствари. Због њих не примећујемо суштинску разлику између прошлости и садашњости. „Ми, практично запажамо само прошлост, јер је права садашњост несхватљиви прогрес прошлости који нагриза будућност.”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Анри Бергсон, *Материја и меморија* (Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1927).

<sup>13</sup> Ibid.

### 1.1.5. ВРЕМЕ ЛИКОВНОГ ДЕЛА

Модерна естетика и сликарска пракса су обориле мишљење да је ликовна уметност израз статичног, издвојеног сегмента времена-простора. Лесинг (Gotthold Ephraim Lessing) у *Лаокоону или о границама сликарства и поезије* указује да сликари имају способност да одаберу најзначајнији тренутак одређене радње, тј. плодни тренутак, из кога оно што претходни и следи постаје најразумљивије. Хартман (Nicolai Hartmann) је тај плодни тренутак подводио под фазу кретања, која је заустављена у статичкој, просторној форми. Линеја сликања простора и времена је зачета у старом египатском сликарству<sup>14</sup> са упоредним просторно-временским плановима догађања слике. Она се потом наставила у византијском сликарству.



Слика 1.1.5.1. Писар Хунефер, Приказ вагања душе, папирус, XIX династија, Париз, Лувр.

<sup>14</sup> Denis Kilian, *Louvre* (Paris: Artlys, 2001).



Слика 1.1.5.2. Икона *Тријумф Православља*, уље на дрвету, доба Византијске царице Теодоре и иконоборства, XIII-XIV век, Лондон, Британски музеј.

Јан ван Ајково (Jan van Eyck) дело *Ђовани Арнолфини и његова невеста* је одличан пример сликања простора и времена у XV веку. Свет Ајкове слике је у иреалном простору и времену, али за своју основу има реални простор и реално време. На овој слици видимо да у дну собе у којој је пар Арнолфини постоји огледало у ком се огледа пар. На огледалу се не види само овај пар, већ и две фигуре које улазе у собу. Конвексна огледала су у то време била популарна и корисна за чување имовине у радњама. Како слика одише бројним симболима, Ајково огледало се може посматрати као хришћански симбол Божјег ока, које све надгледа. Гледајући слику посматрач може да постави питање шта је на слици стварно?





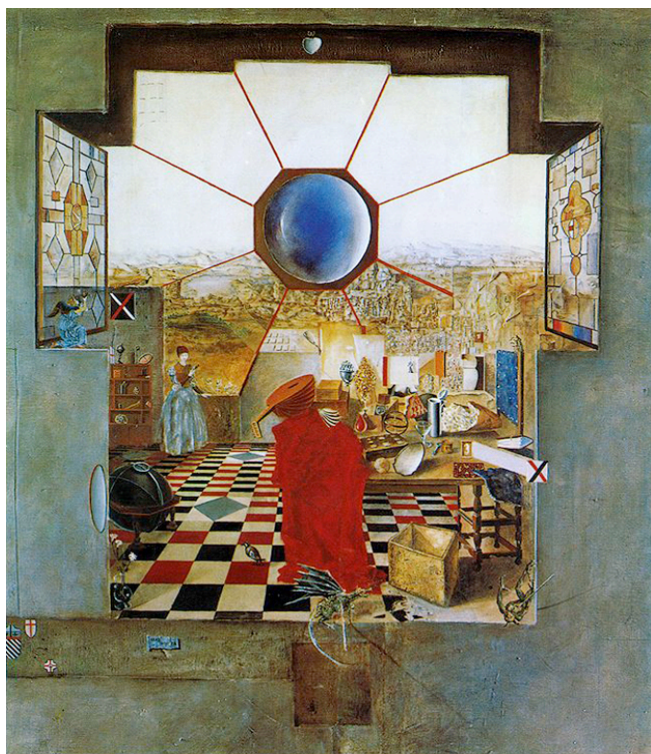
Слика 1.1.5.3. Јан ван Ајк, *Арнолфини и његова невеста*, уље на дрвеним панелима, 1434, Лондон, Државна галерија.

У ренесансном, холандском сликарству XVI века Питер Бројгел Старији (Pieter Brueghel) је сликање простора и времена превео на универзално. Посматрајући слику *Ловци у снегу*, посматрач може сцену и простор поставити било где. Визија Бројгеловог зимског, сеоског сутона се може превести у било које време.



Слика 1.1.5.4. Питер Бројгел, *Ловци у снегу*, уље на дрвету, 1565, Беч, Уметничко-историјски музеј.

После пет векова то поново открива Гоген (Paul Gauguin), готово научно развија Пикасо (Pablo Ruiz Picasso) и кубисти, а код нас Леонид Шејка<sup>15</sup> те просторе и времена повезује усмереношћу ка центру слике. Пикасова полиперспектива и сликање не оног што се види, већ оног што зна да постоји покушаји су да се простор и време рашире и зађе иза њих. То је један вид паралелног гледања: спољашњи у времену и унутрашњи изван времена.



Слика 1.1.5.5. Леонид Шејка, *Одаја Омега*, уље на платну, 1967.

Према Денегрију приказивање времена у уметности је оствариво услед коришћења симбола времена, који се заснивају на визуелном или дискурзивном приказивању промена и трајања знака. Знаковима попут зодијачких симбола, сатова, змија, точкова у покрету, кипова грчког бога Хроноса, ликовни уметници указују на време као феномен природе, људског поимања или на архетипски симбол. Један од најчувенијих симбола јесте Далијев (Salvador Dalí) истопљени сат као симбол еластичног времена које зависи од простора, тачке посматрања и односа према њему.

<sup>15</sup> Дејан Ђорић, *Монографија: Леонид Шејка 1932-1970*, (Нови Сад: Службени гласник, 2008).





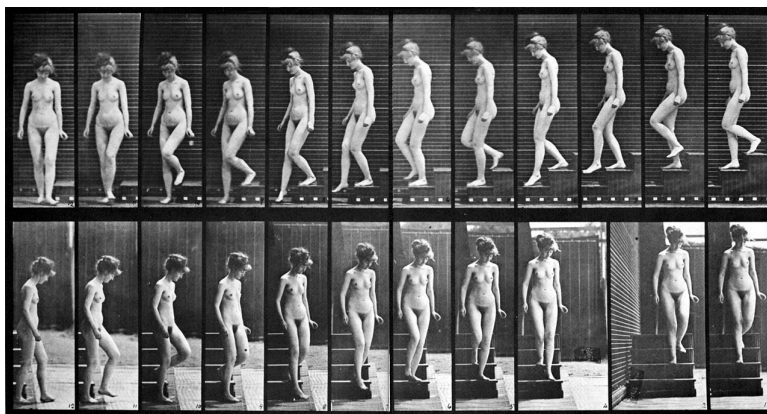
Слика 1.1.5.6. Салвадор Дали, *Упорност сећања*, уље на платну, 1931, Нјујорк, Музеј модерне уметности.

Време може да се прикаже на наративан начин, путем миметичког приказивања тренутка, који се на основу искуства и знања препознаје као тренутак у трајању догађаја. Миронов *Бацач диска* је прави пример миметичког, наративног приказивања времена у скулптури.



Слика 1.1.5.7. Мирон, *Бацач диска*, мермер, 450 пре н.е, Рим, Museo delle Terme.

Серијално приказивање времена је засновано на приказу серије слика или фотографија једног стања, приказујући временски ток и логику разумевања времена. Овај вид приказивања времена срећемо у делу Едварда Мајбриџа (Eadweard Muybridge) *Жена се спушта низ степенице*, на серији фотографија у којима је приказао кретање људског тела.



Слика 1.1.5.8. Едвард Мајбриц, *Жена се спушта низ степенице*, серија фотографија, 1887.

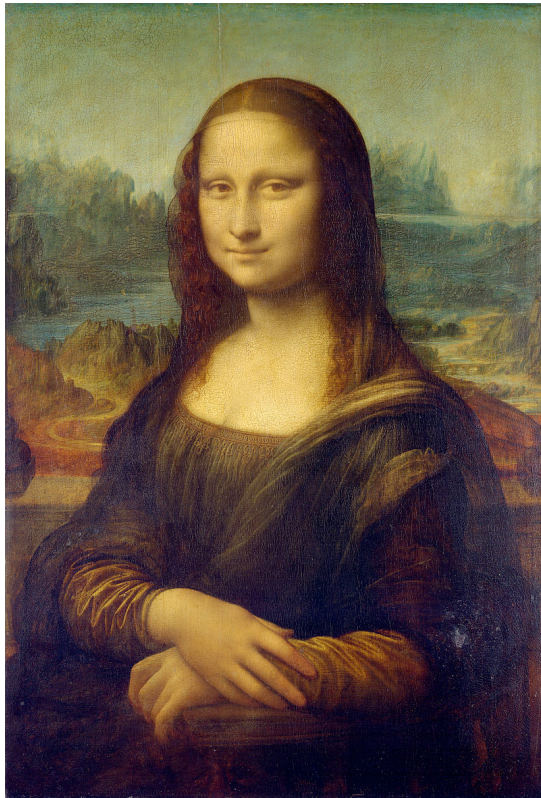
Директан рад са временом је својствен музици, позоришту, филму, видео уметности, кинетичкој скулптури, процесуалној уметности, хепенингу, боди арту и перформансу. Музичко, позоришно, филмско и видео дело је у двоструком односу према времену: оно је првостепени временски догађај измене и трајања звучне и визуелне појавности, али је истовремено и другостепено приказивање временског догађаја о коме говори.

Видео је моћан алат савременог, уметничког говора. Видео рад *Миграција (Migration)* из 1976. године је један од најснажнијих радова Била Виоле (Bill Viola). Бил Виола је један од водећих савремених уметника, који је видео почео да истражује још седамдесетих година. Лепота овог рада се огледа у могућности рада на сопственој будности. Виола се у овом раду служио камером као увек отвореним оком, тачније приказао је како технологија ураста у модерног човека као орган перцепције. Сама будност има спиритуалну конотацију, као вид васкрсења модерног човека.

Током седамдесетих и осмадесетих година XX века медиј видеа се разграњао на видео скулптуру и видео инсталацију. Видео скулптура је рад у ком се посматрач сусреће са конкретним просторним објектом и са виртуелним објектом који приказује екран. Виртуелно у ликовном делу је жива ликовна представа, која се успоставља процесом трансформације конкретног простора у виртуелни простор, који је примарна илузија уметничке визије. Утисак који ствара овакво дело је утисак различит од стварности. Виртуелна реалност или киберпростор јесу уметничка дела која повезују технологију, индустријски

дизајн, масовне медије и стратегије симулације у високој уметности. Виртуелна реалност јесте заправо симулација реалности.

Мимо технологије, нека ликовна дела остају ванвременска. Једно од таквих је засигурно дело Леонарда да Винчија (Leonardo di ser Piero da Vinci) *Мона Лиза*, које већ пет векова даје бројна тумачења и значења самог осмеха, пејзажа и позадине.



Слика 1.1.5.9. Леонардо да Винчи, *Мона Лиза*, уље на дрвету, 1517, Париз, Лувр.

## 1.2. ЛИКОВНО ДЕЛО

### 1.2.1. ФИЛОЗОФИЈА ЛИКОВНОГ ДЕЛА

Свет уметности настаје на тлу реалног света али он сам је истовремено једна друга стварност. Уметност поседује моћ изградње сопственог света којим се супротставља реалном свету али у исто време бива и кључ за разумевање тог њој супротстављеног света. Ликовно дело и његов свет се налазе у посебној области, која је крајње непозната и нејасна, а још мање приступачна свима.

На хоризонту, где постоји игра појмова почетак, природа, човек, интерсубјективност и свет, обезбеђује се простор у којем се ликовно дело јавља. Тај простор је парадигма света. Иако границе света остају недоступне мишљењу, будући да можемо имати појам, али не и представу, могућност која се отвара пред уметношћу јесте у томе да оно мисливо, а никад видљиво тематизује.

Ликовно дело је изворна неслога, сукоб неба и земље, хоризонт бивствовања. У том сукобу уметник је са-борац, са-играч, он је посредник. Реалност отвара питање фактичке егзистенције, разоткрива ствари које су непосредно ту пред нама. Стварност указује на садашњу присутност ствари. Према Финку (Eugen Fink): „Све ствари се збирају у простор времена целине света, свет није нека кутија где би се ставиле све ствари, нити нека над-ствар која постоји поред или изнад ствари. Све постојеће у простору је игра бивствовања, у свету безвременом, а опростореном.”<sup>16</sup> Ликовно дело је простор-време свих ствари у којем се догађа настајање и пропадање сваког ликовног ствараоца. Из овог произилази да је ликовно дело нешто више од ствари, место откривања истине. Постоји велика вероватноћа да ће се свет ликовног дела показати као парадигма реалног света и да ће након дугог времена он бити прихваћен као једини прави и истински свет.

Да би у уметности и на тлу уметности могло настати нешто ново као истинито, неопходно је припремити, конституисати могући простор и време ликовног дела, који се некад одређују и као метафизички, а некад, само као истина дела. Према Хусерлу (Edmund Gustav Albrecht Husserl), оснивачу феноменолошког покрета: „Свет се показује као хоризонт у којем ми одувек

---

<sup>16</sup> Милан Узелац, *Феноменологија света уметности* (Нови Сад: Верис студио, 2008).

живимо, као свет живота.”<sup>17</sup> Могуће је да се у постојаности појављивања света конституише свет који је њему трансцендентан, а резултат те конституције је објективна физичка природа, с једне стране и субјективна персоналност, са друге стране. „Свет је простор игре мог *ја могу*, простор игре кретања ја, као ред бивствовања у следу времена, као општи хоризонт.”<sup>18</sup> Хоризонт није притом само неки просторни израз, већ означава читаву област искуства унутар које нас сусрећу ствари.

Ликовно дело је производ посебно обдареног духа вођеног својом индивидуалношћу. Оно се не поводи за општим законима, већ је дело творевина једне специфичне и опште способности, које су оличене у таленту ствараоца. Ликовно дело постоји чулно, али постоји ради нечег не-чулног, ради духа који дело осећа као своју потребу, као недостатак сопствене егзистенције. Управо због овога Хегел је рекао: „Ликовно дело ни на који начин не може да буде неки производ природе, нити може у погледу своје природне стране, да има природан живот.”<sup>19</sup>

Са једне стране, филозофија уметности се поставља као сувишна у концептуалној уметности, јер се теоријски појмови, објашњења и интерпретације не изводе из филозофске традиције, већ из саме уметности, као посебне друштвене и теоријске дисциплине. Кошут (Joseph Kosuth) је текстовима и радовима показао да се апстрактни појмови филозофије, лингвистике, антропологије, семиотике и политичке теорије могу засновати у контексту уметности и да се смисао тих појмова разликује од њихових филозофских, лингвистичких, политичких и антрополошких дефиниција. Кошут изјављује: „Уметност преузима функције филозофске анализе производње, размене и потрошње значења, које једно друштво прихвата као своју реалност.”<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Милан Узелац, *Феноменологија света уметности* (Нови Сад: Верис студио, 2008).

<sup>18</sup> Едмунд Хусерл, *Предавања о феноменологији унутрашње временске свијести*; превео с немачког Часлав Д. Копривица (Нови Сад: Будућност, 2004).

<sup>19</sup> Фридрих Хегел, *Естетика* (Београд: Култура, 1970).

<sup>20</sup> Јерко Денегри, *Уметност у другој половини XX века* (Нови Сад: Светови, 2006).

### 1.2.2. ПРОСТОР ЛИКОВНОГ ДЕЛА

Једна од најопштијих замисли физике којом се описује присутност, појавност и изглед света јесте простор. Простор је апстрактна, концептуална, логичка и математичка замисао којом се описује положај ствари, однос између ствари и целина могућих односа ствари.

Еуклидовски схваћен простор је конструисан за тела што нас окружују, али не и за наше тело. Простор Еуклида и Римана (Bernhard Riemann) је само модус реалног простора, оног простора који замишљамо као реални. Сам простор није стваран, простор конституишу људи.

Поставља се питање како настаје простор ликовног дела? Посебност простора ликовног дела омогућује да дела пренета у нову средину издвојимо из њихове раније средине, јер простор ликовног дела није објективан, већ је настао стварањем ликовног дела. То је простор у коме остварујемо духовне вредности, простор са оне стране реалног простора. Ако у простору тражимо где је горе, доле, десно или лево, то значи да га не доживљавамо, већ да мислимо простор. Промена конкретног простора није проста операција духа, као што би то била геометријска свест о релативизму. Човек ту не мења место, он мења своју свест. Довести у питање стварност, јесте свест о другом димензији стварности. Човек има потребу да стално изнова измишља сопствену стварност.

Напуштање кубичног схватања простора је симптом одређених промена у друштву, које су довеле у питање очигледност тадашњих просторних представа, што се поклапа са пољуљаним положајем еуклидовске геометрије. Са појавом импресиониста започиње откривање нове природности и напуштање традиционалног схватања простора. По речима теоретичара модерне уметности Пјера Франкастела (Pierre Francastel), ту се не ради о „новом начину оличавања простора него о новом поимању простора.”<sup>21</sup>

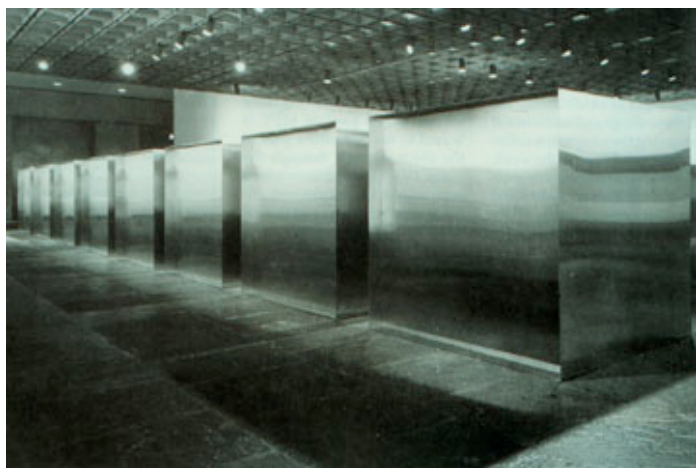
У уметности XX века простор је један од основних домена рада. Разликујемо три карактеристична простора ликовних и визуелних уметности. Постоји виртуелни простор, простор који је приказан у уметничком делу. Конкретан простор самог уметничког дела, који представља простор површине слике или простор који обухвата скулптуру. Јеша Денегри наводи у својој књизи *Уметност у другој половини XX века* следеће тврдње: „Модерну

---

<sup>21</sup> Пјер Франкастел, *Студије из социологије уметности* (Београд: Нолит, 1974).

уметност карактеристише кретање од симболичких и уобразиљских виртуелних простора у конкретне, доживљајне просторе. Идеални простор модернистичког сликарства је пиктурални, равни, дводимензионални простор површине слике. Модерну скулптуру карактерише двоструки просторни однос, тј. однос конкретних просторних распореда елемената у скулптури (постоје физичке везе између елемената скулптуре) и распоред елемената структуре у ширем простору (елементи су у просторно-визуелном односу, али не и у међусобној физичкој вези).”<sup>22</sup>

У историји уметности имамо пример дела америчког минималисте Доналд Џада (Donald Judd), који је изложио осам челичних кутија *Без назива* (1968). Уметник је начинио инсталацију тако што је свака кутија постала тело за себе у простору. У пројекту су суочена два простора: простор кутије (затворени простор) и простор инсталације (отворени простор просторних односа кутије).



Слика 1.2.2.1. Доналд Џад, *Без назива*, челичне кутије, 1968.

Денегри објашњава есенцију инсталација: „За инсталације, амбијенте и перформансе је битан став да стећи искуство о простору уметничког дела значи да он не делује пасивно на посматрача, већ да се посматрач креће у њему, да га проживљава, разумева, присваја и открива његова унутрашња значења.”<sup>23</sup>

Конкретан простор је простор, који обухвата и идентификује ликовно дело и конкретан простор који заузима и у коме се простире, тј. успостављен је

---

<sup>22</sup> Јерко Денегри, *Уметност у другој половини XX века* (Нови Сад: Светови, 2006).

<sup>23</sup> Ibid.

идентитет између приказаног, показаног и конкретног простора, што се остварује кроз инсталације и амбијенте.

Физички и метафизички простор су две екстремне реалности. Префикс мета указује да је простор један од другостепених интерпретација замисли спиритуалног. Метауметност је увођење мета-визуелних аспеката приказивања у сликарству да би се сликом приказало друго уметничко дело или начин приказивања и изражавања у сликарству. Са друге стране, метауметност може бити и реализација теоријских објеката, тј. уметничких дела, чији је смисао да покажу, прикажу, проблематизују или моделују теоријске аспекте уметности. Денегри у својој књизи *Уметност у другој половини XX века* наводи један од најзначајнијих примера метауметности - Бошнерову (Mel Bochner) инсталацију *Аксиоми индиференције* (1971-73). Ова инсталација показује теоријску тезу да су просторни односи последице логичких пропозиција а не визуелне феноменалности. „Бошнер је на поду лепљивом траком маркирао квадратну контуру, а на траци је написао језичку формулацију која одређује просторне односе новчића са контуром. На једној квадратној контури је записано да су сви изван, а на суседној да сви нису изван.”<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Јерко Денегри, *Уметност у другој половини XX века* (Нови Сад: Светови, 2006).



### 1.2.3. ПОЈАМ ПРОЗОРА У ЛИКОВНОМ ДЕЛУ

Како би се једна ствар захватила у целости, потребно је спознати њену бит. А како доспети до бити? Како докучити оно основно што у исто време мора бити и оно непосредно? Ми ствари видимо, али како их видимо? Да ли су оне одиста такве каквима их ми видимо, или је њихова слика последица одређене деформације нашег органа вида? „Последња научна истраживања указују на то да су највећа дела европских импресиониста настала као последица поремећене рецепције, будући да је већина сликара импресиониста имала поремећај вида.”<sup>25</sup> Код неких од њих се чак може пратити прогресија поремећеног вида у измени виђења једног те истог предела, што је имало за последицу различиту гаму једног те истог пејзажа у њиховим делима. Тешко је искључити све субјективне моменте виђења, а неоспорно је да нека слика ствари постоји. У слици нешто видимо, али видимо и саму слику, која је налик прозору кроз који гледамо у свет. Прозорност слике је посебна тема, јер се поставља питање појма кроз. Слика упућује на нешто, али садржи и упућујуће.

Моћ слике је у моћи привида, који је између бивствовања и небивствовања. Ако се метафизичко искуство завршава одсуством вида, онда се може поставити питање о дубини мрака у који смо зашли, да ли смо управо ту у близини оног чему жудимо? Да ли смо ту по цени губита моћи виђења? Тежња прозирности слике је израз настојања да се допре до крајњих граница схватљивости, што при првом виђењу неке слике и не мора бити уочљиво. Слика није одсечак реалног света, већ чулни нацрт једног новог света. Уметнику нису довољне реалне ствари, он тежи стварима чија је стварност у нестварности. Појам нестварности у овом случају није супротан појму стварности, већ се овим појмом означава нестварност кад би она имала стварност. Нестварност као стварни привид, али не привид као обмана, већ као свет привида. Слика је мали прозор у свет слике.

Из релативности места у простору следи релативност места у простору слике. Прозор има реалну и нестварну структуру. Ако је свет слике оријентисан према посматрачу, да ли је прозор увек једнако пропустљив за свакога? Да ли је са оне стране увек исти нестваран свет? У самој перцепцији ишчежава граница

---

<sup>25</sup> Милан Узелац, *Феноменологија света уметности* (Нови Сад: Версис студио, 2008).

између оног што је оптички дато и оног што је придодато. Оно што се у њој синтетише, врши се далеко од сваке рефлексije, на основу искуства, али не закључивањем, упоређивањем или комбиновањем. Управо оно што је невидљиво је право у перцепцији. Свака перцепција пада на готову позадину, која чини склоп аката и садржаја и она се развија увек у два ступња, као тренутна доживљајна повезаност и временски далеко растегнутија искуствена повезаност.

У историји уметности постоји пример уметника којем је тема отвореног прозора била омиљена. Реч је о Анри Матису (Henri Matisse), једном од најзначајнијих представника фовизма, који је пространи отворен прозор доживљавао као широм отворена крила ка спољашњем свету. Кроз отворене прозоре Матисових дела назире се ведути париских кејева и рефлекс медитеранског сунца на површини мора. За једну од његових најпознатијих слика *Прозор у Колијуру* (1905), Матис је изјавио: „Ентеријер и екстеријер се стапају у мом доживљају.”<sup>26</sup>



Слика 1.2.3.1. Анри Матис, *Прозор у Колијуру*, 1905, уље на платну, Вашингтон, Национална галерија.

<sup>26</sup> Ђулио Карло Арган, Акиле Бонито Олива, *Модерна уметност: 1770-1970-2000* (Београд: Клио, 2004).

На овој слици је Матис размазивањем боја лаганим потезима четкице заправо поништио дубину и постигао утисак љуљушкања. После девет година Матис ствара слику *Врата-прозор у Колијуру*, у којој доминирају праве линије и простране површине чисте боје. У овој слици је Матис представио загонетну границу минимализма. Ова трансформација у раду је произашла из других расправа о уметности са уметницима као што су Алберт Глез (Albert Gleizes), Анри Бресон (Henri Cartier-Bresson) и Кандински (Василий Васильевич Кандинский).

#### 1.2.4. ПРОСТОРНИ ОДНОСИ ЛИКОВНОГ ДЕЛА

„Само уметничка дела су објективације, јер се на њима може уочити однос слојева, њихова онтолошка супротност и њихово узајамно везивање.”<sup>27</sup>

Приказивачке уметности, као што су вајарство, сликарство и песништво су духовне творевине, те оне показују грађу, сиже и тему. Свака од њих се дели према материјалу у ком се ради, а та подела није спољашња. Свака материја допушта само одређену врсту обликовања, која допушта одређени садржај. Позадина ликовног дела не одређује предњи план, већ обрнуто, далеко пре позадина одређује први план, али врста могућег формирања предњег плана ипак одређује границе формирања позадине. Стваралац у свом ликовном делу приказује материјално-реални предњи план са просторним обликовањем и иреалну позадину која се појављује са истом конкретношћу, али без илузије реалности. Циљ је приказивање чврсте повезаности позадине са предњим планом у очима посматрача и очување супротности начина бивствовања у посматрању, без разрешења повезаности и без деградирања конкретног у иреално.

Значајна дела исијавају увек нове слојеве, старе, хладе се и умиру. Негирајући своје везе са реалитетом, дела указују на свој однос према њему. Независност дела се успоставља тек наспрам владајуће независности, па стога његова структура није и структура света, премда дело успева да постоји само захваљујући у себи уграђеним механизмима супротстављања. Дела су налик на структуриран, у себе затворен процес, који ипак коинцидира са реалним светом. Приликом тенденције да се прикажу односи једног ликовног дела јавља се питање шта остаје од дела, ако се оно разложи? Довести дело до краја, значи заправо истиснути га из света, пренети га у вечност, у временску неприступачност.

Стварање је вечно приближавање. Милан Узелац у својој књизи *Феноменологија света уметности* спомиње Бума (Holger van den Bom), како би појаснио уметничко стварање и стваралачко мишљење. „Нису важни почеци него исправке и преображаји, јер први потези нису никад и последњи потези. Првом линијом се само сугерише да ће једном доћи и последња, али оно што

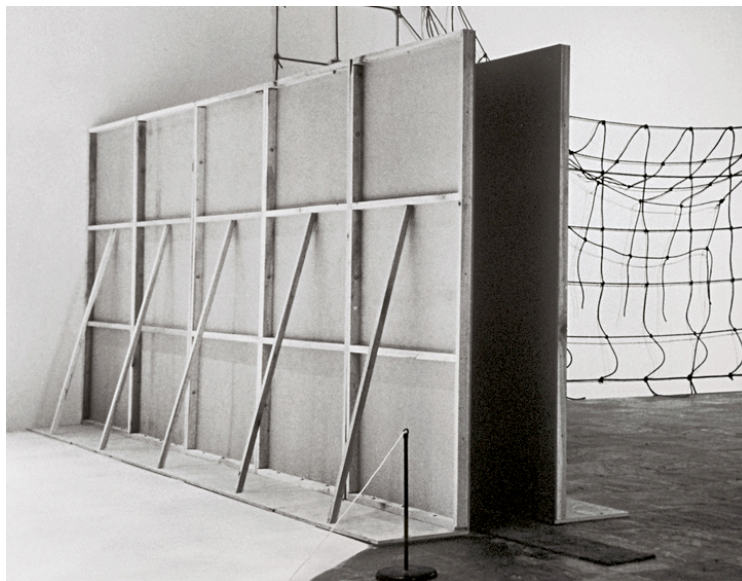
---

<sup>27</sup> Николај Хартман, *Естетика* (Београд: Дерета, 2004).

још преостаје јесте све што се догађа између та два крајња потеза, ту се догађа догађање ликовног дела.”<sup>28</sup>

Просторни односи ликовног дела су најочљивији у инсталацијама. Инсталација има одлике скупног ликовног дела, јер су у њој повезани различити феномени као што су простор, светлост, звук и кретање посматрача. На овај начин инсталација постаје јединство у мноштву. Успостављено јединство у односима објеката представља хармонију.

Коридор, као вид инсталације који је реализован као пролаз захтева од посматрача да закорачи у њега. Денегри наводи две врсте коридора: „Први коридор је онај кроз који посматрач пролази, а други је псеудокоридор који изгледа као да посматрач може кроз њих да прође, при чему он не може да уђе у њега или може да уђе, али не и да прође.”<sup>29</sup> Један од најкарактеристичнијих примера у историји уметности је коридор, који је реализовао Нојман (Bruce Nauman) у серији инсталација *Коридори* (1968-71), тако што је реализовао пролазе са два вертикална зида кроз које посматрач може или не може да прође.



Слика 1.2.4.1. Брус Нојман, *Коридори*, 1968-71, инсталација, Њујорк, Гугенхајм.

Поред Нојмана, оваквом врстом инсталације се бавио и Ричард Сера (Richard Serra). Његови радови су истовремено и коридори као усмеривачи кретања и баријере кретању у простору.

<sup>28</sup> Милан Узелац, *Феноменологија света уметности* (Нови Сад: Версис студио, 2008).

<sup>29</sup> Јеша Денегри, *Уметност у другој половини XX века* (Нови Сад: Светови, 2006).

Видео уметност се током седамдесетих и осамдесетих година XX века развила у видео инсталацију, која је заснована на односу конкретних простора и виртуелно просторно-временских односа. Радове у овом домену је остварио Нам Џун Пајк (Nam June Paik). Његов рад *Видео Буда* (1974) је видео инсталација, у ком је представљен однос Буда у виду кipa на столу и Буда који се пројектује на монитору кроз видео рад. Овај рад приказује есенцију данашњег времена, у ком је опчињеност електронским медијима заменила трансценденталну духовност као средиште живота.



Слика 1.2.4.2. Нам Џун Пајк, *Видео Буда*, 1974, инсталација (тв монитор, видео камера, дрвена статуа Буда), приватна колекција.

### 1.2.5. ОДНОС АУТОРА - УМЕТНИКА И ЛИКОВНОГ ДЕЛА

„Стварање – то је велико спасење од патња и олакшање живота. Али да би постојао стваралац, зато су нужне патње и многе промене.”<sup>30</sup> Како је живот схватао као трагичан и бесмислен у самој његовој основи, Ничеу су били страни уметници који не пате, јер је у патњи видео човекове стваралачке моћи. Сама уметност је оптимистичка, без обзира што је производ патње и ужаса човека. Патња нема само физичко него метафизичко значење, јер је она метафизика уха божанског порекла. Ко год је икад гледао, слушао, читао велика уметничка дела, имао је утисак да стваралац није стварао са радошћу. Приметна је разлика између фушера који ствара да би уживао и правог уметника. Фушер сам себе претвара у публику, а дело се може подвести под аутоеротику, те не причињава радост ником другом до њему самом. Свако велико, уметничко дело јесте резултат аскезе и може бити велико само по цену одрицања од уживања.

Стварање је према метафизичко онтолошкој замисли постављање уметничког дела у свет. Дело је из-делано и тиме уведено у свет, како би се у њему чулно показивало. Само дело се не поставља као аутономни објект, који је одвојен од специфичне географске и историјске културе у којој се ствара, показује и прима. На овај начин оно је увек у односу са друштвеним и дискурзивним праксама.

Сваки уметник оставља за собом кроз своја ликовна дела делић истине о човечанству. Уметник мора бити уверен да су он и његово стваралаштво у складу са истином. На путу ка истини уметник ствара инстинктивно, јер он не зна зашто у одређеном тренутку ради нешто. Тек након анализе уметник долази до објашњења, одговара који немају ништа заједничко са инстинктивном потребом да се ствара. Стваралаштво је заправо вид изражавања духовног дела човека. Уметник прво полази од идеје, од онога шта жели и како жели своју идеју да материјализује. Потом следи избор медијума и избор материјала. Настанак уметничког дела почиње анализом материјала, наставља се анализом различитих поступака и завршава анализом резултата. Обликована материја се преноси у простор и време, а тиме и дух посматрача. Материјал није само пасивна грађа, већ саставни део уметничког дела. Док не пређе у материјал дело

---

<sup>30</sup> Фридрих Ниче, *Тако је говорио Заратустра*, (Београд: Дерета, 2011).

је само замисао духа. Тек као материјални облик оно постоји у простору и на тај начин буди у посматрачу осећања.

Сама историја уметности не даје одговоре зашто и како настаје уметност, зашто долази до уметничког стварања. Винкелман (Johann Winckelmann) је покушао да појаву уметности објасни историјским, материјалним околностима, географским чиниоцима, особинама народа, слободом мисли и религијом. Многи уметници су покушали да објасне природу уметности, но та објашњења се не узимају као теорије, јер су већином субјективна објашњења њиховог рада и доживљаја. За Кандинског је стварање дела као стварање света.

Психологија је покушала да да одговоре на питања зашто долази до уметничког изражавања код човека. Фројд је дефинисао уметност као сублимацију, катарзу и регресију у служби ја. Сублимација је модел понашања као посебан вид механизма одбране личности од неповољних ефеката фрустрације. Учење о катарзи полази од тога да је сваки уметник неуротик, јер је основни покретач за стварање неуроza. Регресија у служби ја је вид тумачења уметности као механизам регресије личности који доводи до сублимације неког забрањеног нагона, те настаје усхићење због превазилажења страха од казне. Човек свесно бежи у имагинацију, коју му нуди ум. Ниједна уметност не може да постоји без слободе стваралаштва. Одсуство слободе обезвређује уметничко дело.

У XX веку владајућа тенденција била је да уметник-индивидуалац, уместо да тежи стварању уметничког дела, користи га за истицање сопственог ја. Прави уметници, посебно генијалци су робови својих талената. Они су дужни да својим даром духовно хране људе, јер су за то одабрани. Уметничко стварање захтева од уметника да горко страда у пуном, трагичном смислу. Јасно, идеја о страдању уметника, и о стварању као некој врсти принудног чина јесу древне, њихови корени сежу у протофилозофске концепције сазнања, мудрости и уметничког стварања.

Трагедија је један од носећих стубова филозофије живота коју репрезентује грчка трагедија. Спознаја божанских, универзалних принципа немогућа је без истински проживљеног страдања - и ту трагичку максиму баца у заборав читава нововековна филозофија. Тек ретки усамљеници попут Кјеркегора (Søren Kierkegaard), Ничеа, Берђајева или Сиорана (Emil Cioran), страствено се враћају правим потенцијалима ове трагичке истине од које



цивилизација Запада тако панично бежи. Идеја о сазнању кроз страдање у руској литератури посебно сугестивно отеловљена је код Достојевског, почевши од *Записа из подземља*, док је код Пруста (Marcel Proust) она варирана у шопенхауеровској максими *Идеје су надокнада за претрпљене јаде*, на којој се добрим делом темељи доживљај уметности његовог романа. Постоје ствари које су важније од среће. Идеја уметника као медијума доминираће у средњовековној уметности, као и у романтизму. Треба међутим нагласити да оваква, мистична концепција након епохе романтизма, у модерној уметности све више ишчезава. Један о њених ретких заговорника у естетици XX века је Мартин Хајдегер, за кога уметник остаје нешто равнодушно према делу, готово као пролаз за појављивање дела, пролаз који уништава самог себе у стваралачком процесу. Хајдегер одређује човека као биће које је окренуто смрти.<sup>31</sup> Човек приликом суочавања са сопственом временском коначношћу, односно смртношћу показује заинтересованост за опстанак.

Уметност је као и западна цивилизација изгубила везу са сакралним и магијским, које је њен главни извор. Уметничка дела, лишена сакралног, постају обездуховљено поигравање, формално експериментисање испражњеног од дубљег смисла и садржине. Изгубљени садржај модерне уметности, како нам сугеришу поетички ставови Тарковског (Андрей Тарковский), ваља тражити у етичким циљевима и принципима.

Постоје два приступа одређењу статуса уметника, а то су дефинисање самог појма уметник и критика појма уметник. Оливин *концепт трансавангарде*<sup>32</sup>, је концепт по којем уметник постаје сликар, тј. аутор који преузима функције ствараоца. У самом чину извршења идеје, сликар реализује своју егзистенцијалну и еротску жељу за директним уобличењем пиктуралне материје. Концепт приказује оштру критику институционалне доминације и отуђености уметника у позном модернизму и поставангарди. Оливина критика уметника своју логику дугује лакановској теоријској психоанализи и ставу да не постоји метајезик, јер не постоји ниједан језик у који не продире рад субјективности и жеље. Уметник је идеализована теоријска конструкција, коју Олива деконструише показујући да у теоријске идеализације продире рад жеље и субјективности.

<sup>31</sup> Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, (F-W. von Herrmann, 1977).

<sup>32</sup> Јерко Денегри, *Уметност у другој половини XX века*, (Нови Сад: Светови, 2006).

### 1.2.6. ОДНОС ПОСМАТРАЧА И ЛИКОВНОГ ДЕЛА

У прозорној структури феномена слике појављује се ја-расцеп оног који слика слику и посматрача као субјекта реалног света. Како је свет слике оријентисан према посматрачу, овај је у исто време и субјект свет слике. Роман Ингарден (Roman Ingarden), пољски естетичар, ликовно дело одређује као интенционалну творевину израђену од аката самог аутора. „Ликовно дело је схематска структура и задатак посматрача није у пукој рецепцији, већ у допуни и актуелизацији потенцијалних елемената и момената, па је дело у неку руку заједничка творевина аутора и посматрача.”<sup>33</sup> Све оно што изазива визуелни ужитак код посматрача постаје отворени простор трансформације и размене значење између визуелног објекта и посматрача.

Сваки појединац на свој начин доживљава ликовно дело. Посматрач га првенствено визуелно опажа, а потом дело почиње да делује на његов интелект и емоције. Према Хартману (Nicolai Hartmann) може се говорити о првом и другом опажају, где се први односи на чисто чулну перцепцију, први контакт са делом, а други се односи на дубље сагледавање које додаје нешто ново на оно што је остварено првим опажајем. Само дело допушта да му се приђе на различите начине у зависности од личног познавања, интереса, намере. Посредством дела посматрач се укључује у област значења, којима је и само дело окренуто.

Кант (Immanuel Kant) је у својој *аналитици лепог*<sup>34</sup> употребљавао изразе пријатност и допадање за појам уживања. Оба израза су изабрана у свесној супротности према интелектуалном ставу. Главна тачка његове анализе се састојала у доказу да естетичко допадање претендује на опште важење, али незаснивајући ту претензију на појму. Ипак опажање је носећи члан, иако Кант не ставља акценат на њему, док пријатност или уживање имају више карактер реакције на утисак опажања. Естетски опажај је само упола чулни опажај, над којим се уздиже опажај другог реда. Опажај другог реда остаје окренут појединачном предмету и на њему види оно што чула директно не примају. Оба заједно чине основни елемент пријатности, допадања или уживања. У Кантовој *Критици моћи суђења* наилазимо на покушај да се схвати унутрашњи однос двоструког опажаја. Кант је то назвао игром душевних снага, а снаге поставио

<sup>33</sup> Р.Ингарден, *Доживљај, уметничко дело, вредност* (Београд: Нолит, 1975).

<sup>34</sup> Николај Хартман, *Естетика* (Београд: Дерета, 2004).

као уобразиљу и разум, те се исувише удаљио од чулности. Суд укуса је само мисаони израз оног што пријатност омогућује да се непосредно осети.

Сем естетске функције, ликовно дело може имати и социолошку, политичку и културну функцију, те као такво служи као извор сазнања. Ликовно дело служи једној генерацији, као вид изражавања представе о животу. Оно је уједно и извор сазнања о одређеним културама, времену када је настало, о уметнику који га је створио.

Савремене теорије погледа и виђења су утемелиле теорије постструктурализма, логоцентризма и окултцентризма. Појмови као што су поглед и виђење су били у средишту интересовања осамдесетих година XX века, да би касније били разрађени у постструктурализму, теоријама психонализе, филма, сликарства и фотографије. Основа читаве западне културе, од антике до XX века била је доминација погледа. У теорији погледа постоје две одвојене праксе: онтолошко-есенцијалистичка, по којој се сликарство разматра на нивоу уметничког објекта, предмета и његових унутрашњих особина и конструкција, тј. логичко развијање неке мисли.

Теоријска питања Ернеста Гомбриха (Ernest Gombrich), Нелсона Гудмана (Nelson Goodman) и Нормана Брајсона (Norman Bryson) постављена у вези са виђењем, међусобно се надомешћују и допуњују. Њихове теорије су релативистичке теорије визуелне перцепције зато што се заснивају на критици директног опажаја, на класификацији надражаја у складу са знањем и односе се више на услове трансформације визуелног и ликовног материјала.

Аустријски историчар уметности Ернест Гомбрих разматра зависност визуелног опажаја субјекта, његовог уверења и сећања од онога што се опажа, разликујући чин препознавања спољашњих предмета од чина сећања. Гомбрих поставља питање како се перципира реалност и да ли постоји разлика између стварног стања ствари и његовог привида? Чињеница је да су надражаји из стварног света богатији од утисака који се могу примити са слике. Због тога су уметничка дела вишезначна и доступна различитим читањима. У Гомбриховом раду је приметна критика Раскинове (John Ruskin) теорије невиног ока. Не постоји невино око које види предмет какав је по себи, већ зависи од претходног знања посматрача и утврђеног система класификовања. Визуелна перцепција може бити интерпретирана једино путем надражаја који стижу на ретину у складу са претходним знањем, меморијом и очекивањима. Само

закључивање је важан елемент перцепције и као таково заслужано је за ужитак који доживљавамо.

Један од релативистичких модела анализе статуса уметности јесте и радикална теорија перцепције америчког естетичара Нелсона Гудмана. Његова анализа представља проблеме визуелног приказивања и визуелне семантике. Стварање значења у визуелним уметностима јесте поступак успостављања језичких конвенција између симболичке ликовне структуре слике и језика којим се говори у свету уметности. Аутор образлаже знакове и метафоричне приказе, разматра односе између гледаоца и уметничког дела. Сам опажај је увек условљен навикама, знањем, нормама, уверењима и сећањима. Оно што посматрач види зависи од спољашње светлосне информације, којом се конституише свест, од знања и његовог разумевања света. Према Гудману постоје два вида приказивања: номиналистички по ком дела нису разумљива посматрачу, већ сами уметници и критичари уписују значење и релативистички вид који представља успостављање значења у различитим културама. Посматрач тумачи и интерпретира уметничко дело путем симбола који су карактеристични за одређену школу, стил време и место у ком се дело појављује.

Норман Брајсон подразумевајући структуру као теоријски модел у примени анализе уметничког дела припада теоријском семиолошком приступу уметности XX века. Према њему постоје два аспекта виђења: један је будан, духован, а други без реда, случајан.

Естетичар Артур Данто (Arthur Danto) истиче да опажање зависи од претходног искуства и тиме заступа тезу да свет уметности није само оно што се појављује пред нашим оком и ухом, већ сложена мрежа вредности и значења којој претходи знање историје уметности, теорије уметности, културе, религије.

Будући да је посматрач данашње генерације аудио-визуелног кода посредован екраном као сликом објекта, за њега се поимање света фундаментално мења.

### 1.3. МУЛТИМЕДИЈАЛНИ АМБИЈЕНТ

#### 1.3.1. АМБИЈЕНТАЛНА УМЕТНОСТ

Мултимедијална уметност је уметност изграђена од више медија, који припадају различитим уметничким дисциплинама као што су ликовна уметност, филм, позориште, музика и књижевност. „Типични облици мултимедијалне уметности су флукус, хепенинг, перформанс и амбијентална уметност.”<sup>35</sup> У овом делу оквира истраживања, сконцентрисаћу се на дефинисање саме амбијенталне уметности, њених примера и проблема. Есенција амбијенталне уметности се огледа у артикулацији целине отвореног и затвореног простора као уметничког дела. Кроз амбијенталне радове уметници приказују континуитет површине, запремине и простора, јер се простор више не користи као пасивни део предмета, већ као саставни део рада. Повезаност различитих феномена као што су простор, светлост, звук, предмети, кретање посматрача чини амбијенталну уметност скупном.

Настанак саме амбијенталне уметности се везује за еволуцију различитих уметности у просторно, уметничко дело. Неки амбијентални радови и хепенинзи настали су из еволуције апстрактног експресионизма и авангардних позоришних експеримената. Други радова концептуалне и сиромашне уметности који су произашли из еволуције саме скулптуре, асамблажа и инсталације. Сматра се да су музички експерименти Џона Кејџа (John Cage) заслужни за настанак звучних амбијената, који се заснивају на испуњењу и одређењу простора звуком.

Један од најранијих звучних амбијената је рад Ла Монт Јанга (La Monte Young) *Кућа снова* (1974) ритуални музички догађај, у ком доминира електронски звук са једним тоном, уз светлосне пројекције. Есенција овог рада је приказивање безвременог звучно-светлосног тока с оријенталним утицајима.

Марина Абрамовић је остварила неколико звучних амбијената, од којих су најзначајнији: *Птице на дрвету* (1971), *Звучни амбијент* (1972), *Звучни амбијент-аеродром* (1972). Она је у својим звуковним амбијентима/инсталацијама помоћу звука дошла до простора, који су лишени присуства материјалних уметничког предмета.

---

<sup>35</sup> Јерко Денегри, *Уметност у другој половини XX века*, (Нови Сад: Светови, 2006).



Слика 1.3.1.1. Марина Абрамовић, *Птице на дрвету*, Звучни амбијент, 1971.

Звучни амбијенти Зорана Белића *Вежба; усредсређивање* (1980-84) заснован је на репродуковању звукова тантра ритуала у замраченом простору. Овај рад уједно представља представу архетипских и менталних апспеката невизуелног просторног окружења. Хари Бертоја (Harry Bertoia) је истражујући звуковне могућности метала као материјала за стварање масивних скулптура дошао до фокусирање на звуковно обликовање амбијента.

Истраживање амбијента и његово богаћење звуком је базични принцип Била Фонтане (Bill Fontana). Он је трансформисао одређено окружење реализујући звуковне скулптуре са резонаторима. Ови радови настају озвучавањем већих резонантних предмета као што су звона, који се постављају на неки отворени простор. Чувени рад је *Острво звука* (1994) у којем је Фонтана трансформисао Тријумфалну капију у звучни објекат, обложивши капију звучницима са којих се уживо емитовао звук воде и таласа са нормандијске обале. Фонтана је амбијенталне звукове дислоцирао у нови контекст.



Слика 1.3.1.2. Бил Фонтана, *Острво звука*, звучни амбијент, 1994, Париз

У амбијенталној уметности рад са просторима може бити у виду затворених просторија, које нису у односу са окружујућим простором и са отвореним просторијама, које су у односу са окружујућим простором. Калифорнијски уметници попут Џејмса Тарела (James Turrell), Роберта Ирвина (Robert Irwin) и Марије Нордман (Maria Nordman) препознатљиви су по својим светлосним амбијентима. Тарелови светлосни амбијенти не показују ништа друго до могућности директног и дословног доживљаја простора. Његови радови су у архитектонском смислу најчешће затворени, али су у смислу амбијенталног светла отворени ка природној светлости.



Слика 1.3.1.3. Џејмс Тарел, *Небески простор*, светлосни амбијент, 2005.

Развој амбијенталне уметности иде упоредо са авангардном, неоавангардном и поставангардном уметношћу. Од почетка XX века до Другог светског рата на уметничкој сцени су присутни амбијенти у виду провокативних, необичних простора, који узрокују психолошки и еротски осећај код посматрача. Педесетих и шездесетих година XX века имамо повезивање дадаистичких, асамблажних решења, Дишанових стратегија редимејда и поступака акционог сликарства. Након шездесетих година настају комплексни амбијенти и тада се већ формулише сам појам амбијенталне уметности. Денегри дефинише амбијент као „скуп актуелних чињеница доступних директној перцепцији.”<sup>36</sup> Директна перцепција није пасивно посматрање једног уметничког дела, већ се односи на улазак у њега, кретање у њему и тиме спознавање једног дела на нов начин.

---

<sup>36</sup> Јерко Денегри, *Уметност у другој половини XX века*, (Нови Сад: Светови, 2006).



### 1.3.2. ЗВУК ЛИКОВНОГ ДЕЛА

„Могуће да је читава једна историја само једна титанска борба за човеково ухо.”<sup>37</sup> Слушање је далеко од сваке моћи и не каже се узалуд да треба знати слушати. Не само зато што треба обезбедити извесну количину знања, већ пре свега зато што у себи треба нешто утишати да би се могло чути оно колективно у тону. Опште место је да је Бетовенова музика титанска. Она није титанска због надљудске величине, већ из разлога што је Бетовен опљачкао свемир. Измамио је тонове из њихових скровишта, систематски их исисавао, издвајао из дубина, немилосредно их топио, дочаравао, потезао. Што је после њега преостало, једва да вреди.

Филозоф и музиколог Владимир Јанкелевич је о музици писао као о чаролији која измиче упознавању стваралачког у име фасцинације тренутачношћу и пролазношћу чулног, а то значи естетски ситуираног, догађаја: „Музика је једна чаролија: сачињена ни од чега, не потичући ни из чега, она можда чак и не представља ништа – барем за човека који очекује да ће нешто наћи, или да ће нешто опипати. Попут мехурића од сапуна који, преливајући се у дугиним бојама, трепери и блиста неколико секунди на сунцу, она прска чим се дотакне; она постоји само у веома непоузданом и краткотрајном одушевљењу које се јавља у погодном часу. Непостојана, готово непостојећа музико.”<sup>38</sup>

Од свих уметности Хартман наводи музику као најслободнију, јер у њој принцип игре долази до пуне самосталности. Музика је игра у тоновима, тонским низовима, хармонијама, бојама звука - у једној материји, која у највећој мери измиче ванестетичким сврхама. Сама композиција се заснива на инвенцији, на унутрашњем налажењу и проналажењу, тако да се и сама музичка тема слободно ствара, као чист продукт фантазије. Музика се састоји из спољашњих и унутрашњих слојева. Спољашњи слојеви су слојеви који се односе на музичку форму, на тон и хармонију, а унутрашњи слојеви се односе на душевно, оно што је тешко ухватљиво. Према Хартману „оно што се појављује са унутрашњим слојевима постоји само у доживљавању.”<sup>39</sup> Основна

<sup>37</sup> Peter Sloterdijk, *Rage and Time* (New York: Columbia University Press, 2010).

<sup>38</sup> Владимир Јанкелевич, *Мудрост и музика* (Нови Сад: КЗ, 1987).

<sup>39</sup> Николај Хартман, *Естетика* (Београд: Дерета, 2004).

особеност музичког, уметничког дела се састоји у томе што оно у свом временском протицању унутрашњом везом својих чланова омогућује слушаоцу да у духу чује композиционо јединство једне такве структуре, мада се она ухом не може чути.

Током XX века фондус звукова се проширио знатно услед технолошког напретка и развоја технологије за снимање и репродуковање звукова. Овај развој је утицао на појаву нове аудио културе, која је заснована на темељнијем разлагању звука, истицања самог чина слушања. Звукови изван музике из свакодневног живота су довели до одлучујућег преокрета у развоју савременог музичког језика. Звук постаје материјал уметничког рада, чијим посредством уметник саопштава значењски репрезент контекста музике на који се позива, који разара или ствара.

Средином прошлог века, јавила се потреба за суочавањем са звуковима који су свуда око нас. Овом проблему су се посебно посветили Џон Кејџ (John Cage) и Пјер Шефер (Pierre Schaeffer). Њих двојица важе за два најважнија музичка ствараоца, који су се залагале за укидање граница између звука и музичког звука, наглашавајући да сваки звук има могућност да постане музика. Ово је свакако утицало и на визуелне уметности.

Уметници хепенинга и флукуса, минималисти и концептуалисти, путем перформанса, инсталација и театарских приказа, усмеравали су рад са звуком ка сфери визуелних уметности. Употреба звука је омогућила визуелним уметницима да се суоче са трајањем, да додатно истраже просторност као димензију звука и сам рад са звуком у сфери визуелних уметности. Управо је овај вид озвучавања визуелних уметничких пракси утицао на саму трансформацију визуелних уметности.

Дигитална технологија је кључна, јер је рад са звуком учинила практичнијим за стварање. Музичари и визуелни уметници су се готово истовремено касних шездесетих и седамдесетих година заинтересовали за овај нови вид приступа. Пионири уметности звука су Макс Нојхаус (Max Neuhaus), Ла Монте Јанг (La Monte Young), Алвин Лусије (Alvin Lucier), Бил Фонтана (Bill Fontana), Роберт Морис (Robert Morris), Брус Њојман (Bruce Nauman) и други. Ако је модерна уметност иницирала интеракцију између уха и звука, као и само отварање музике и других уметности према звуку, онда је савремена уметност ове процесе интензивирала.

Аутор који је начинио пионирске кораке у увођењу свакодневног звуковног садржаја у свет уметности јесте Марсел Дишан (Marcel Duchamp). Дишан је први поставио идеју о звуку, а затим и сам звук у скулпторски простор. Готово на почетку века он прориче оно што ће се десити на његовом заласку, указујући на хибридну везу између аудитивног и визуелног света, кроз два вида третирања звука: као времена и као звука у времену. Његов редимејд *Тајна буке (A bruit secret, 1916)* две месингане плоче спојене са четири завртња, између којих је уметнуто клупко канапа. На месингу су записане реченице састављене од речи којима недостају поједина слова, а која наговештавају стварање скривене буке. У унутрашњости клупка је убачен објекат који прозводи звук када се предмет мануелно помера. Овај рад је један од најранијих појава звучне скулптуре. Дишанова заслуга се огледа у поставци питања о функцији и статусу уметности.



Слика 1.3.2.1. Марсел Дишан, *A bruit secret*, редимејд, 1916.

Пит Мондријан (Pieter Cornelis Mondriaan) је приликом разрађивања теорије неопластицизма дао предлог да музика мора да се ослободи звука, тј. старе инструменте треба заменити новим, који искључују тактилни ангажман човека и функционишу по електричном, магнетном принципу. Мондријан је сматрао да је музика као систем прекинула континуирано кружење звукова у природи, трансформишући шуме у тонове.

Проналазак фонографа и могућност бележења и репродуковања звука представљао је почетак нове епохе у историји слушања. Хиљаду осамсто

седамдесет и седма година као година Едисоновог (Thomas Alva Edison) проналаска се поставља као почетна временска граница у развоју модерне слушалачке културе. Коришћење фонографа, технологије за снимање и репродуковање звука је оставило већи ефекат у односу на нове електронске инструменте попут динамофона, Мартеноових таласа, траутонијума, теремина.

Џон Кејџ је наметнуо нови начин слушања, који омогућује већу фокусираност на сам звук, будући да је уклонио визуелне импликације у делу *Имагинарни пејзаж број 1. (Imaginary Landscape no. 1)*. У овом делу Кејџ је представио звук који је напоран за слушање, комбинујући га звуковима перкусионог квалитета. Радио је и са шумовима и тишином, у циљу проширивања оквира музичког деловања. Рад *4'33''* (1952) представља тишину у временском интервалу који је одређен самим називом композиције. Овај рад се не састоји само од тишине, већ је у сам рад укључен и шум који се у истом времену јавља у дворани у којој се ишчекивао концерт.

Роберт Раушенберг (Robert Rauschenberg) након дружења са Кејџом ствара дело *Музичка кутија (Music box, 1953)*. Ради се о дрвеној кутији на чијим бочним, унутрашњим странама су забодени ексери, а у самој кутији се налазе три камена, који производе звук у додиру са ексерима када се кутија протресе. Утицај није био једносмеран, јер је Раушенберг својим белим платнима охрабрио Кејџа да разради концепт тишине.



Слика 1.3.2.2. Роберт Раушенберг, *Музичка кутија*, Фондација Раушенберг, Нјујорк

Поред скулптура које су производеле звук услед ангажмана посматрача, настајале су и скулптуре чији су механизми самостално произвели звук. Жан Тингели (Jean Tinguely) је уметник који је експериментисао са звуком и механичким покретом помоћу електричног мотора. Један од најзначајнијих радова је рад *Релјеф мета-механичког звука I* (*Relief Meta-mechanique Sonore I*, 1955), реализован од отпадних материјала као генератора апстрактне буке, намењених како гледају, тако и слушају. Улазак звука у галеријски простор јесте представљао револуционаран корак.



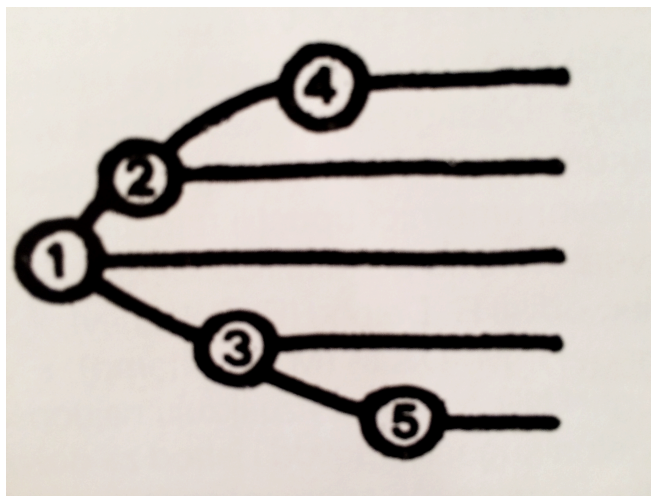
Слика 1.3.2.3. Жан Тингели, *Relief Meta-mechanique Sonore I*, звучна скулптура, 1955.

### 1.3.3. ЗВУК У САВРЕМЕНОМ ЛИКОВНОМ ИСКАЗУ

Од XX века стварају се све више дела у којима су визуелна искуства полазишта за стварање звучности.

Правац истраживања визуелног и звучног односа код ликовних уметника се може поделити у два смера: први чине уметници који су покушали да идентификују звучно у ликовном, попут Р. Делоне (R. Delaunay), Ф. Пикабија (F. Picabia), Ј. Мецингер (J. Metzinger), М. Дишан (M. Duchamp), Ф. Леже (F. Leger), Ф. Курка (F. Курка) и други. Дела ових уметника представљају визуелизације општих стања музике, што доводи до сугестије доживљаја одређеног звучног стања. Ликовни елементи попут боје, облика, ритма и темпа указују на звук саме слике. Други правац чине уметници који су се бавили визуелизацијом просторно акустичних стања у појединим музичким делима. Овакав вид изражавања се сводио на јачину и трајање одређених звучности путем визуелних сугестија. Уметници Пол Кле (Paul Klee), Кандински и Вазарели (Victor Vasarely) бавили су се овом проблематиком.

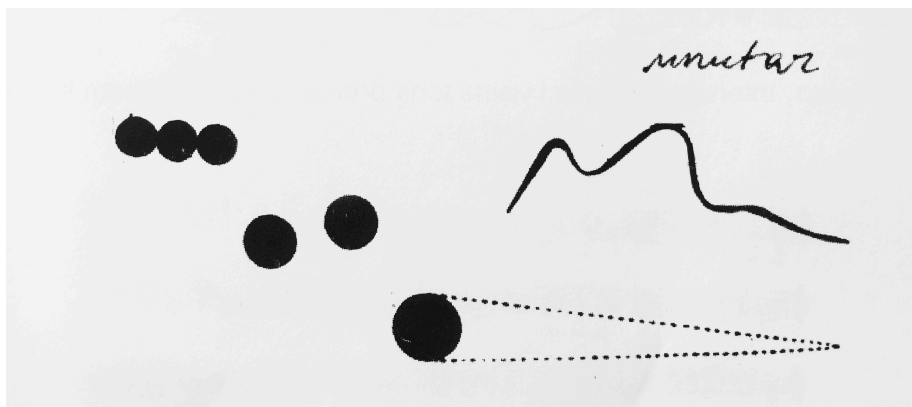
Превођење просторно акустичких феномена у визуелне сугестије може бити двојако. Према мишљењу Косте Богадновића „Плошност звуковне структуре налази се у првом ставу Бартоковог дела *Музика за жичане инструменте, удараљке и челисту* (1936), где је визуелна тема развијена попут распореда жица.”<sup>40</sup> Визуелне сугестије звучних представа ове врсте подразумевају плошност позадине без експанзије звука у дубину простора.



Слика 1.3.3.1. Сугестивност линијског тока према Бартоковом делу *Музика за жичане инструменте, удараљке и челисту*, 1936.

<sup>40</sup> Коста Богадновић, *Уводу у визуелну културу* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005).

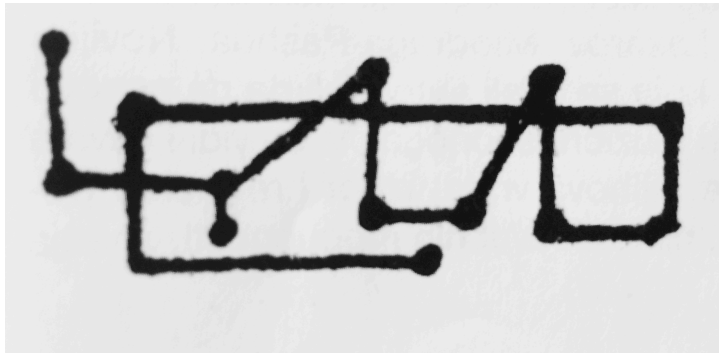
Други начин визуелних сугестија звучног опажаја се запажа у идејама о тродимензионалним звучним структурама. Ово подразумева визуелне сугестије масе у условима дводимензионалног означавања. Пример означавања неких тактова Бетовенове (Ludwig van Beethoven) *Пете симфоније*, коју је у графички приказ превео нико други до Кандински. Црним кругом као маса је сугерисао јачину и трајање, а поретком величине кругова изградио визибилну јасноћу којом облик-простор није више ток по површини, већ продор у дубину простора. Слободно уцртана линија сугерише трајање (хоризонтално) и висину (вертикално). Сама проходност звука подразумева набој, чија јачина и трајање стварају просторност тродимензионално повезаног звучног дејства.



Слика 1.3.3.2. Василије Кандински, *Схема експанзије звука у неким тактовима Бетовене пете симфоније*.

Клеово визуелно схватање проходности звука у делу *Полифоно схваћено бело* (1930) подразумева процес звучног трајања продором који је усмерен из равни у дубину, тако што је његов домет условљен одређеном тачком са ограниченим обликом бочних дејства у облику квадрата.

Тродимензионалну просторност звука визуелно је осећао и Стравински (Њгорь Фёдорович Стравинский) у музици. Стравински је имао способност да види своје стваралаштво у виду угаоног распореда покретљивости самог звука.



Слика 1.3.3.3. Игор Стравински, Виђење музике у схеми угаоног простирања звука око осовине.

Бустрофедонски принцип непрекинуте линије која се враћа на другу страну у задатом простору условљава две дијагонале, чији продор у дубину разбија баналност пуког линијског преплитања. Правоугаона основа је на тај начин добила висине и трајања звучних релација, у којима је измерена кохерентност звучног простора. Повезивањем линија и тачака у дводимензионалној равни Стравински је визуализовао просторност властите музике приближно математичким примерима графова.



#### 1.3.4. ВИДЕО - ТРОДИМЕНЗИОНАЛНА АНИМАЦИЈА ЛИКОВНОГ ДЕЛА

Видео је моћан алат савременог, уметничког говора. Под видео уметност спада сваки уметнички рад који је заснован на коришћењу видео технике (електронска видео камера, магнетоскоп, монитор) и телевизијске технике. Видео уметност је настала кроз три оквира деловања: „као експеримент у телевизијским институцијама, филмски експеримент и као неоавангардни и поставангардни уметнички експеримент.”<sup>41</sup>

За почетни период видео уметности су карактеристична три приступа: употреба видео технике као вид документовања процеса уметничких радова, истраживање видео технологије у смеру истраживања електронске слике до примене видеа у перформансима, као елемента саме акције. Током друге половине седамдесетих и осмадесетих година видео уметност је развијана у смеру наративног и симболичког (метаспиритуалног) презентовања различитих садржаја у распону од феминистичких видео радова Улрике Розенбах (Ulrike Rosenbach) до постмодернистичке, електронске слике као одраза света природе у радовима Била Виоле (Bill Viola) или света културе у радовима Лори Андерсон (Laurie Anderson).

Развој видео уметности је водио ка: сложеним видео и филмским догађајима, где се сам видео рад приближио телевизијском филму, видео инсталацијама, као просторним поставкама амбијенталне уметности, видео перформансима, као догађајима у којима уметник изводи одређену акцију која се снима.

Бил Виола је један од водећих савремених уметника, који је почео да истражује видео још седамдесетих година. Видео рад *Миграција (Migration)*, из 1976. године је један од најснажнијих радова Бил Виоле. Лепота овог рада се огледа у могућности да радимо на сопственој будности. Виола се у овом раду служио камером као увек отвореним оком, тачније приказао је како технологија ураста у модерног човека као орган перцепције. Сама будност има спиритуалну конотацију.

Компјутерска уметност постмодернизма је симулацијска уметност од које се очекује да ствара нови реалност, отуђеног постмодерног друштва. Постмодернистичка уметност је посредством компјутера и видеа

---

<sup>41</sup> Јеша Денегри, *Уметност у другој половини XX века* (Нови Сад: Светови, 2006).

трансформисала замисao колажа у концепт и појавност симулационе електронске синтетизоване слике. Кинетичка скулптура, кибернетски системи, неонски радови, ласерска уметност и холографија су облици обликовања предмета, простора, покрета, процеса или визуелне илузије помоћу електронских уређаја. Холографија је тродимензионална фотографија заснована на ласерском осветљавању холографског снимка, чиме се ствара илузија тродимензионалног предмета. Анимацијом тродимензионалних фотографија се постиже илузија стварности неког другог света.

## 2. МЕТОДЕ И РЕЗУЛТАТИ УМЕТНИЧКО - ИСТРАЖИВАЧКОГ РАДА

### 2.1. МЕТОДЕ УМЕТНИЧКОГ ИСТРАЖИВАЊА

Константно експериментисање кроз енорман број практичних покушаја везаних за истраживање различитих могућности сликарског изражавања довело је до мог најновијег, уметничког изражаја. Понављање достигнутих решења на одређене ликовне проблеме, бројне варијације истих, храброст за увођење нових аспеката чињења у постављени или постигнути поредак догађаја јесте учење сваког ствараоца.

Методе уметничког истраживања примењене у реализацији мог докторског уметничког пројекта обухватају:

- прикупљање стручне литературе релевантне за тему (уметничке монографије, теоријски текстови, часописи), преглед и критичку оцену литературе и анализу повезаности са сопственим уметничким радом;
- практичан уметнички истраживачки рад, еволуција уметничког рада и приказивање односа између истраживања и насталих дела. Уметнички експеримент је важан део како за сам процес тако и за резултат;
- испробавање поступака који се изводе у практичној реализацији појединачних примера и покушаје увођења и понављања нових сликарских израза;
- документовање практичног уметничког истраживачког рада, снимање фотографија процеса, видео записа и уметничких радова;
- анализа, идентификовање и праћење генезе идеје у сопственим радовима, као и у радовима / идејама других; поређење и мапирање њихових међусобних односа; испитивање утицаја ранијег рада на развој текућег рада; идентификовање разлика / постигнутих резултата / доприноса будућем знању;
- критичку процену сопственог рада. Критички приступ је неодвојиво везан за тему истраживања и постизање резултата. Дискурзивна, вербална компонента истраживања је важна да се добије знање и преиспита то знање;
- сумирање и евалуацију резултата уметничког истраживања; предлоге за будућа истраживања;

- повезивање сегмената, уклапање радова у визуелну и просторну целину;
- изложбу докторског уметничког пројекта;
- промовисање постигнутих резултата.

У самом истраживању методологије теже прожимању, те је видна честа комбинација једне са другом.

## 2.2. УЉАНА ТЕХНИКА КАО ЛИКОВНИ ИЗРАЗ

Још је историчар уметности Валтер Кошацки (*Walter Koschatzky*) истакао да се избор технике којом ће сам уметник реализовати своје дело мора схватити као суштинска карактеристика стваралачког процеса.<sup>42</sup> Водим се мишљу да је мој избор технике уља на платну као средства ликовног изражавања и истраживања могућности технике у суштини мог стваралачког концепта. Поред технике моју пажњу привлачи и однос технике уља на платну, као традиционалне сликарске технике и њено превођење у савремену технологију изражавања, кроз тродимензионално пројектовање ликовног дела. Игра наведеног односа техника има за циљ брисање постојећих граница ликовног изражавања.

Техника уља на платну подразумева коришћење пигмената и везивног средства. Одабир пигмената има важну улогу у мом раду, јер је боја најважнији елеменат мог ликовног изражавања. У мом ликовном делу поред вештачких пигмената, користила сам и природне као што су: кадмијум жута, напуљска жута, црвени оксиди гвожђа (када садрже већу количину глине нису довољно интензивно обојени, већ дају транспарентне премазе), цинкова бела, сиена, умбра, црна од чађи. Од везивних средстава користила сам ланено уље са додацима смоле, или воска. Дамар је најдоминантнија смола на мојим сликама, због његовог сјаја и густине. Ова смола је једна од најквалитетнијих смола, која се добија излучивањем једне врсте тропског дрвета. Поред дамара, користила сам и природну смолу мастикс, која старењем добија смеђе жућкасту, а често и зеленкасту обојеност. Ова смола је погоднија за глатке премазе. Битумен, у свим облицима, је чест елеменат на мојим сликама, јер је његово обојење и ниво масноће немогуће, бар за сада, добити путем уљаних боја.

Као подлогу сам користила ланено платно, јер је оно најквалитетнији материјал. Тонска препарација платна је нужна у мојим сликама, зато што бела подлога умртвљује бојене наносе. Пигмент сам додавала и због веће отпорности на влагу, веће густине и смањења упијања боје.

Одабир технике уља на платну је уследио због дубинске светлости, коју даје сам тон боје. Утапање слојева који се постижу са уљем јесте оно што одговара мом начину размшљања у ликовном делу. Сви начини коришћења

---

<sup>42</sup> Walter Koschatzky, *Graphic Art in Our Time*, Grapheion, 1996.

технике од лазурног, покривајућег, пастуозног, сјајног и мат су присутни у мом раду. Управо овом игром сам успела да се приближим бојама које су потекле из чистог памћења. Како је временски период изведбе самих слика био кратак, сликање је било изведено на *alla prima* начин. Боје се не стварају на палети, већ на самом платну. Слојеви боје се наносе на свеже слојеве боја. Овакав начин градње слике ствара атмосферу тежине, мукотрпности на самом делу, те је одличан за представљање односа између мене и људи који више не постоје на овом свету. Правила градње уљане слике нису поштована на мојим сликама, јер поништавањем правила долазимо до нових проблема и могућности другачијих видова изражавања. Преко густих наноса боје сам наносила велике наносе смола, посебно дамар смоле, како би исијавање саме неравне површине била изведена у бројним смеровима. Разређивачи су коришћени уместо везивних средстава, како би се успоставило нагризање бојених површина. Лазурни премази боја, који имају за циљ стварање дубине, наношени су преко пастуозних слојева боје.

Докторски уметнички рад *Васкрсло време* се састоји из шеснаест слика, технике уља на платну. Сlike се подводе под сликарство великог формата, који служи за наглашавање моћи самог сликарства над посматрачем, смртником, чији живот не може да се пореди са уметношћу.



Слика 2.2.1. *Страдање жене*, уље на платну, 850 x 200 цм, 2016.





Слика 2.2.2. *Црна птица*, уље на платну, 160 x 160 cm, 2016.



Слика 2.2.3. *Борба*, уље на платну, 160x160 cm, 2016.





Слика 2.2.4. *Близанци*, уље на платну, 190х200 цм, 2016.



Слика 2.2.5. *Вижла*, уље на платну, 160х160 цм, 2016.





Слика 2.2.6. *Небо*, уље на платну, 140x200 цм, 2016.



Слика 2.2.7. *Отварање*, уље на платну, 140x200 цм, 2016.





Слика 2.2.8. *Утроба*, уље на платну, 140x200 цм, 2016.

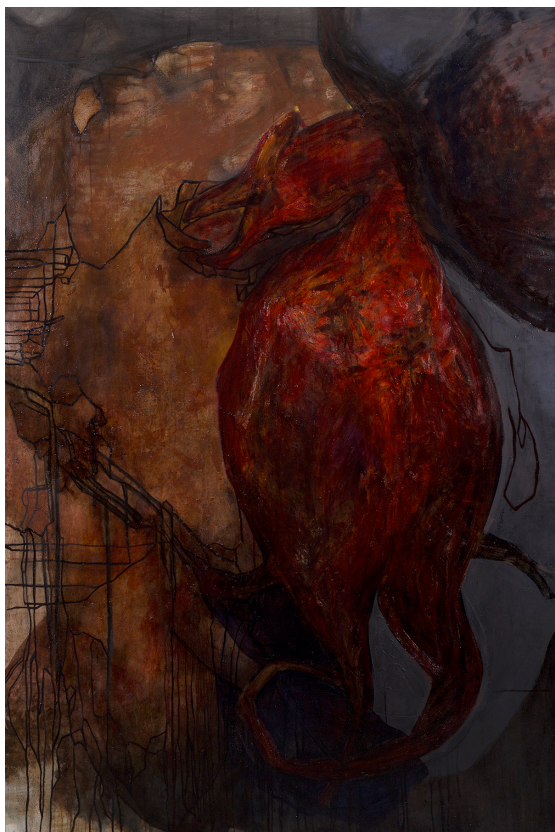


Слика 2.2.9. *Лет*, уље на платну, 140x200 цм, 2016.





Слика 2.2.10. *Ја летим*, уље на платну, 200х140 цм, 2016.



Слика 2.2.11. *Змај*, уље на платну, 200х140 цм, 2016.

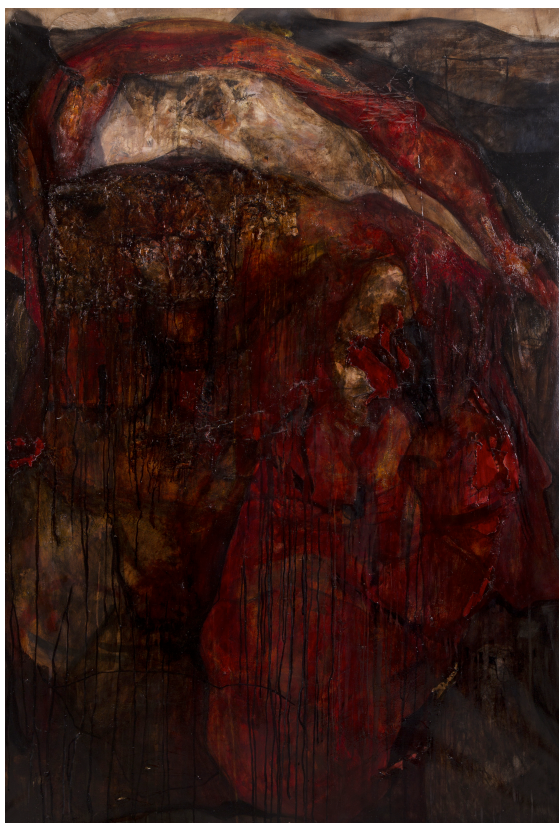


Слика 2.2.12. *Он спава*, уље на платну, 200х140 цм, 2016.

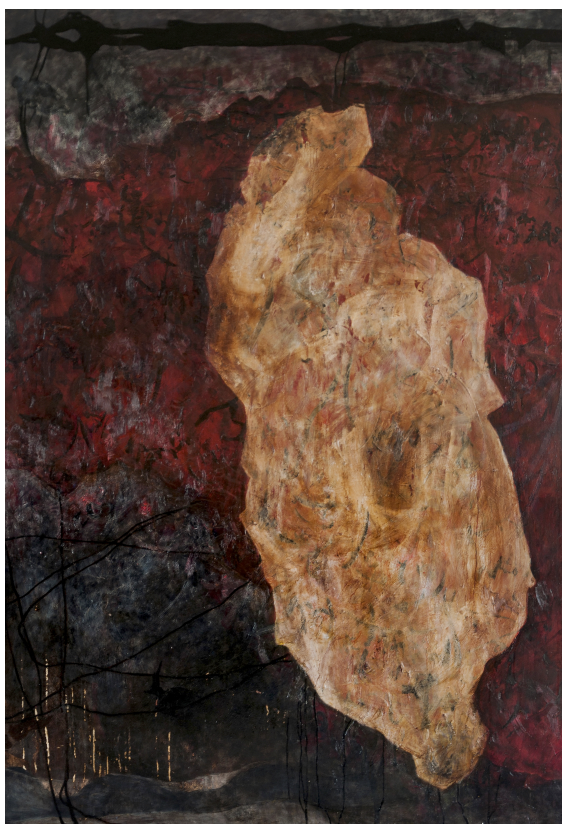


Слика 2.2.13. *Крунисање*, уље на платну, 200х140 цм, 2016.





Слика 2.2.14. *Мајка*, уље на платну, 200х140 цм, 2016.



Слика 2.2.15. *Ми*, уље на платну, 200х140 цм, 2016.



Слика 2.2.16. *Сестре*, уље на платну, 200х140 цм, 2016.

## 2.3. ТРАЖЕЊЕ БОЈЕ

Боја је, као процес људског самоосвешћивања, наслућивање о још непознатом простору и облицима. Чак и тамо где не досеже око, не досеже реч ни мисао, могуће је мишљу доћи до нечега што би се могло назвати опростореност бојом.

Боја је доминантна на мојим делима, јер она нема функцију испуњавања површине, већ има задатак да прикаже духовну чистоту. У светлосним амбијентима боја није аспект предмета, већ квалитет амбијенталног светла које испуњава простор и трансформише га у изузетни простор оптичких феномена и метафизичког доживљаја бестелесне реалности. Томас Б. Хес (Thomas B. Hess) је „рад са бојеним пољем препознао као метафизички израз тежње за бесконачношћу”<sup>43</sup>, пошто се слике бојеног поља указују као узроци бескрајних површина или као површине које теже да се прошире изван граница платна у свим правцима. Гринберг (Clement Greenberg) је истицао да се сликама бојеног поља постиже дослован „ефекат отворености на сликама, који обухвата и апсорбује боју у истом тренутку у ком се ствара”.<sup>44</sup>

Немогуће је заобићи у овом раду утицај Матисовог (Henri Matisse) сликарства, тачније светлости и сенки Матисових боја. Захваљујући Матису научила сам како боја може да постане светлосна вибрација, а надреализам ми је открио да је оно стварно само непрозирност. Сликаство је за мене постало израз те непрозирности без краја и почетка, која је постала чиста хроматска вибрација, уписана на читавој површини платна, лака, готово нематеријална, а ипак прозирна. Боја је, као процес људског самоосвешћивања, наслућивање о још непознатом простору и облицима.

Боје васкрелог времена су непредстављиве боје, боје које нису део ове стварности. До њих се може доћи само екстралогички попут посматрања у сну. Сваки однос са човеком носи своју боју, свој облик и атмосферу. Склоност ка уношењу случајних интервенција је увек присутна као и храброст да се уведу нови поступци. Доминантност топлих боја у мојим делима указују на поистовећивање мог рада са светилиштем. Површине боја иако нису чисте, оне упућују на нова бића, која се рађају након ритуала прочишћења, попут катарзе коју доживљавамо након трагедије. Докторски уметнички рад је произашао из

<sup>43</sup> Јеша Денегри, *Уметност у другој половини XX века* (Нови сад: Светови, 2006).

<sup>44</sup> Гринберг Клемент, *Огледи о послератној америчкој уметности* (Нови Сад: Прометеј, 1997).

тамних фаза мог ранијег изражавања кроз слике. Целокупан рад који је претходио докторском раду је један вид подлоге, стваралаштва неживих боја, тамне хроматске скале, из ког су изникле слике живих боја, светлије хроматске скале. Слике нису сачињене од транспарентних боја, већ од низа слојева, који стварају дубину и осећај архетипског. Наноси уљаних боја у комбинацији са разним смолама, створили су тешке слике, површине које одишу мукотрпношћу и дубином. Слике личе на најразноврсније скулптуре од камена, које природа може да понуди. Како дате слике нису еквивалентне бојама које сам превела у ову стварност из сфере чистог памћења, била сам принуђена да слике преведем у другу стварност путем савремене технологије. Видео сачињен од 3 Д форми мојих слика пројектован је на холограмској мрежи, при чему су боје добиле нову конотацију. Сликане површине у виду скулптура су постале бојена светла, физички недодирљива. Исијавање тих објеката унутар мрачног простора створило је утисак величине космоса и недодирљивости небеских тела. Иако је спектар боја природан, пројектоване у простору делују натприродно, јер такве облике природа није понудила у тим бојама.

Да бих нагласила унутрашњи живот слика, за изведбу докторског уметничког пројекта користила сам платна великих димензија, како би живот слике у потпуности надвладао посматрача. Иако су платна великих димензија, од пар метара до десет метара, према њима сам се опходила као према малим објектима, које је могуће превртати, окретати, речју присутно је овладавање њима, упркос њиховој величини. Та константна покретљивост у раду води ка разлагању разних бојених наноса, који су течни постављени на само платно. Површине мојих слика су поља кретања и моје интервенције, те слика постаје једини и основни план.





Слике 2.3.1 Приказ начина тражења боје.



Слике 2.3.2 Приказ начина тражења боје.

Поред игре са лазурним наносима боје, постоји игра и са пастуозним наносима боје. Моје слике се могу подвести под уметност енформела, уметност у којој је поступак реализације есенцијалан. Дело је дословна последица процеса реализације коју својим изгледом показује и открива. На мојим сликама асоцијативне фигуре се назире у материји густо нанесене боје. Мој циљ је да трома материја проговори изражајном снагом.

Из способности да се буде једно са стварним, које постоји у стваралачкој моћи човека, уметност црпи свој стварни садржај, у самој твари духовног живота. Уметност, дакле, представља однос између човека и спољашњег света, а тај однос је изражен формом, као и у религији. Форме могу да варирају, исто као и религије, али одређене уметничке форме ће увек одговарати одређеним религијским обрасцима. Ворингер (Vilhelm Voringер) сматра да је „замах апстракције заправо последица великог унутрашњег неспокојства код човека, које је изазвала појава спољашњег света и одговара домену религије, снажном трансценденталном бојењу укупне уобразиље.”<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Дора Валије, *Апстрактна уметност* (Београд: Metaphysica, 2006).

## 2.4. ИГРА КАО ДЕО КОНЦЕПТА

Задатак ствараоца је да од најозбиљнијих животних тема прави естетску игру, која није фриволност, већ спознавање смисла самога. У нагону за игром је садржано остварење целокупног човековог опстанка, јер се у игри крије бит најслободнијег и најузвишенијег постојања. Духовна природа слободе јесте срж људске егзистенције.

Зашто је потребна игра? Без ње не би постојало инсистирање ствараоца на критичкој дистанци према сопственој креативности, нити према вредносним критеријумима актуелног света, нити егзистенцијалним принудама свакодневнице.

Моја игра, с полазиштем у емоцијама, постепено се развија кроз моје стваралаштво. Тежња ка игри је спасење неприкосновеног подручја мисаоне и друштвене конкуренције. Данас у времену робовања потрошачком богу, када људи нису дорасли слободи, указивање на важност игре би могла да буде од великог значаја за предстојеће обликовање људске слободе.

Промена стварности како оне у којој постојим, тако и стварности самог ликовног дела, јесте оно што заокупља моју пажњу. Гледати нешто изблиза, значи увести се у транс, хипнотисати се и стога постати подложен сугестији. То је хистерично стање у ком се неко налази у додиру са својим несвесним, са својим окултним собом. Уметничко дело је окултна појава створена аутосугестијом, визија која неком сугерише његово окултно ја. Моја дела су окултни објекти, јер она хипнотишу посматрача да поверује да они имају трајно или окултно значење. Они хипнотишу посматрача да поверује да то нису уметничка дела, већ стварност. Изместити посматрача у други свет, у мој свет, јесте есенција мог рада. Само измештање носи са собом низ питања о стварности која нам је постављена.

Слобода као „испуњена бесконачност, настајући у игри не јавља се као принуда, већ као напор да човек буде човек; јер тек у игри дух је измирен са природом, форма са материјом, лик са животом. Тек у игри човек је човек, јер се он игра само онда кад је у правом значењу човек, и он је само онда човек када се игра.”<sup>46</sup> Слободну игру сазнајних моћи Шилер (Friedrich Schiller) схвата антрополошки и указује на нагон за игром као на хармонично

---

<sup>46</sup> Фридрих Шилер, *О лепом* (Београд: Култура, 1967).

сједињавање нагона за формом и нагона за материјом. Овде се уметност показује као вршење слободе, јер се супротставља стварности. Из супротности стварности и привида настаје појам уметности. Игра је темељ човекове слободе, потврда његове човечности, која је то само док траје игра.

Мој докторски уметнички рад *Васкрсло време* је ликовна прича, испричана у првом лицу, уз измештање у бесконачно, у којој сам се идентификовала са протагонистом приче. Овим механизмом сам намеравала да се, укључујући се у ликовно дело, суочим са посматрачем помоћу фиктивног појављивања себе саме. Захваљујући овом измештању, сугерисала сам на недефинисаност граница између реалног и фиктивног. Иако сам насликала многе догађаје и људе из прошлости, моје ликовно дело говори о ономе шта ја јесам, тачка у простору која садржи све остале тачке. Само ликовно дело не поставља метафизичка питања, већ обликује метафизичке случајеве, дајући тако лик непостојећем. Мене не интригира толико драж непостојећег као таква, колико вирулентност начина на који су могућности имплициране у датостима. У свом делу сам саградила хипотезу једне стварности која је, на начин како је постављена, бесконачна. Моје *Васкрсло време* обухвата сав простор земаљске кугле, посматран из разних углова.

Смисао који је заснован на фикцији и привиду, можда не може бити истина стварности. У основи су две стварности: она која нас окружује и визија из фантазије. Стварност у којој живимо постаје метафора, на којој сам саградила један сасвим нов, непознат, невиђени свет - свет имагинације. Унос овоземаљског у космичко је присутно у целом ликовном делу, као вид потврде чињенице да је човек свуда, али да га нигде нема. У основи је игра духа и смисла, у којој је све нејасно и препуштено претпоставкама.

## 2.5. ДВОДИМЕНЗИОНАЛНЕ СЛИКЕ КАО ТРОДИМЕНЗИОНАЛНЕ СКУЛПТУРЕ

Традиционална скулптура је била плод умећа прављења објекта, модерна скулптура је повезивање правила, материјала, облика и поступака стварања тродимензионалних објеката, а постмодерна скулптура је објект који приказује семантичке, визуелне и просторне ефекте из историје скулптуре. Моје дводимензионалне, уљане слике кроз анимирање добијају виртуелни волумен. Површина је остварење простора који је оживљен помоћу имагинативног, стваралачког чина.

Створене тродимензионалне скулптуре су слободне форме, јер њихов изглед није одређен ни миметичким правилима приказивања света, ни правилима геометријске конструкције. Уверење да су ликовни облици аутономни продукти указује на идеале модернизма о оригиналном, интуитивном наслеђеном и неприказивачком стварању. Моје слободне форме су настале апстраховањем конкретних природних облика како би изразиле универзалне духовне, психичке феномене. Херберт Рид (Herbert Read) је ове форме назвао *виталним формама*,<sup>47</sup> јер дело има сопствену виталност, тачније животну енергију и снагу.

Изграђивање сопствене поетике се огледа у изграђивању сопственог система рада. Превођење дводимензионалне слике у тродимензионалну скулптуру је изведено следећим системом рада:

1. Први део докторског уметничког рада јесте стварање шеснаест слика, технике уља на платну. Сlike су настале у временском периоду од месец дана, у условима посебног живљења (исхрана се односила само на течности, исти вид одевања сваког дана, као и сам ритам дана, рад на сликама по шеснаест сати дневно). Захваљујући оваквом виду живота, пролазак елемената чистог памћења је олакшан. Процес рада ћу приказати кроз два примера:

---

<sup>47</sup> H. E. Read, *The Meaning of Art* (London: Faber&Faber, 1931).



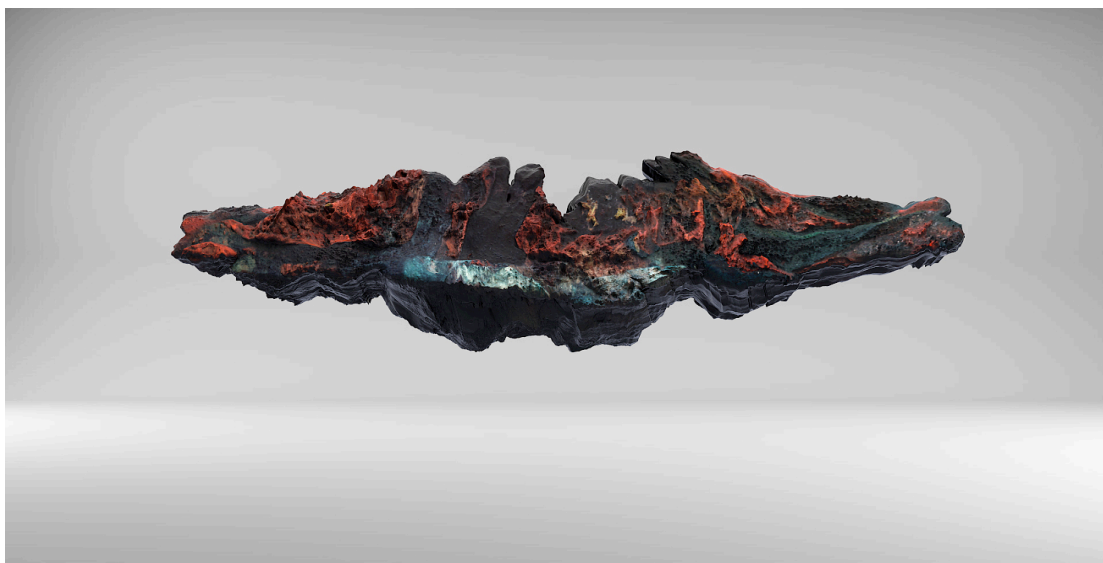
Слика 2.5.1. *Страдање жене*, уље на платну, 850х200 цм, 2016.

2. Након стварања уљаних слика, наступио је рад у програму Photoshop. Овај програм се показао као одличан за редуковање одређених делова слике, који ће се касније уврстити у главну композицију.



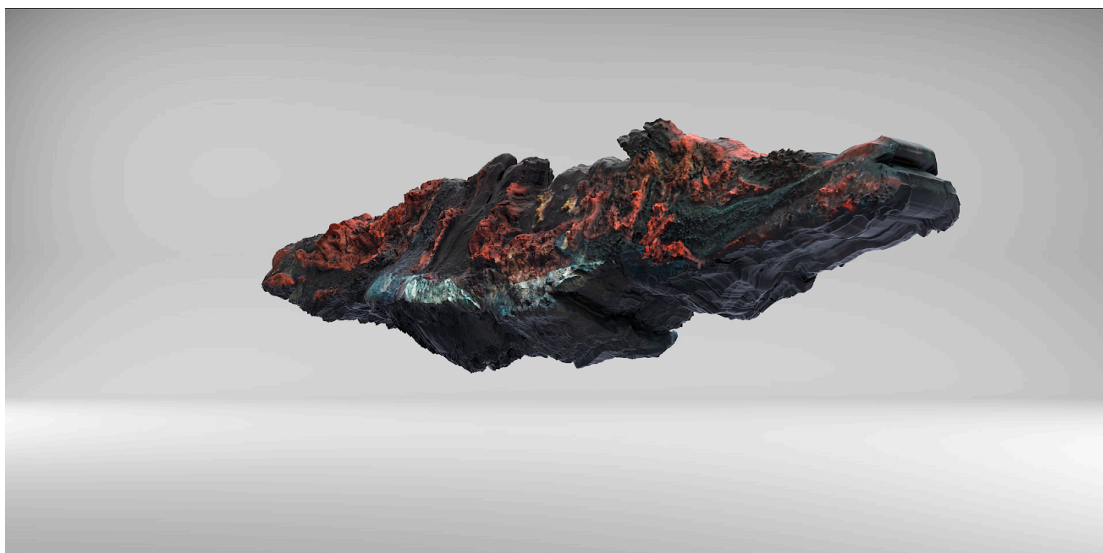
Слика 2.5.2. Редуковање уљане слике *Страдање жене* у дигиталну слику, Photoshop.

3. Следећи корак је корак обликовања дводимензионалне слике у тродимензионалну скулптуру. Овај рад је остварен у програму ZBrush и подводи се под најзахтевнији.



Слика 2.5.3. Тродимензионални приказ слике *Страдање жене*, ZBrush.





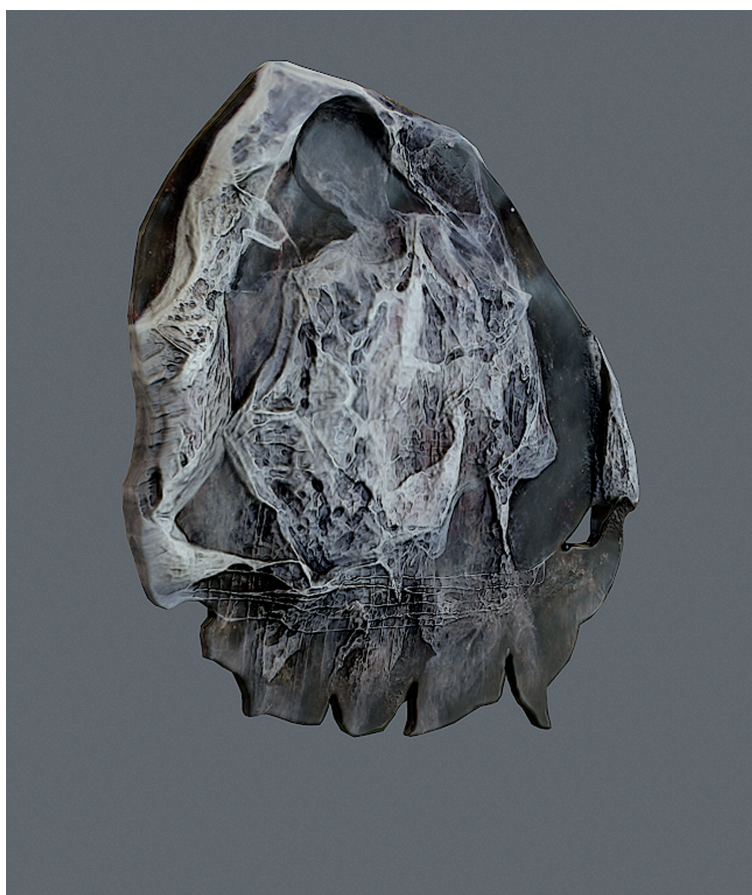
Слика 2.5.4. Тродимензионални приказ слике *Страдање жене*, ZBrush.



Слика 2.5.5. *Близанци*, уље на платну, 190x200 цм, 2016.



Слика 2.5.6. Редуковање уљане слике *Близанци* у дигиталну слику, Photoshop.



Слика 2.5.7. Тродимензионални приказ слике *Близанци*, ZBrush.



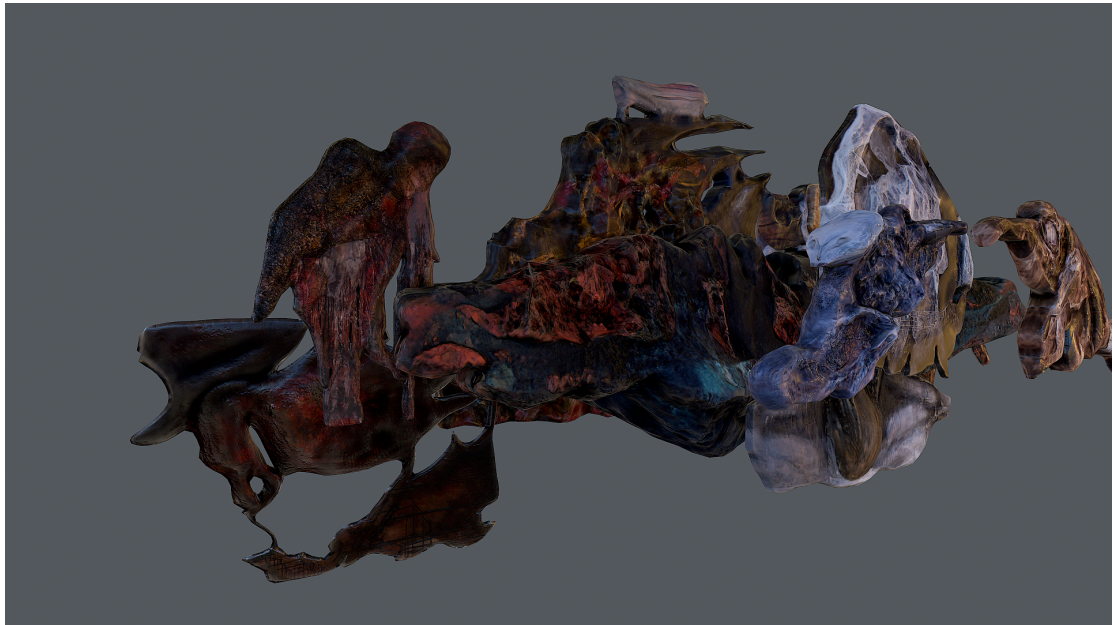


Слика 2.5.8. Тродимензионални приказ слике *Близанци*, ZBrush.



Слика 2.5.9. Тродимензионални приказ ликовног дела *Васкрсло време*, ZBrush.





Слика 2.5.10. Тродимензионални приказ ликовног дела *Васкрсло време*, ZBrush.

Након моделовања тродимензионалних скулптура уследио је рад на анимацији. Технички анимација је креирана и рендерована у програму Autodesk Maya. За само реализовање 3Д анимације важно је имати у виду колико је одлучивање о детаљима сложено, јер се састоји од бирања вредности за десетине параметара:

- број, врста и облик светлосних извора
- позicionирање светлосних извора
- параметри који дефинишу боју, интензитет и друга физичка својства која утичу на изглед светла
- параметри који дефинишу материјал и боју предмета, његове атрибуте рефлектовања светла

## 2.6. ДИЈАЛОГ СА ФОТОГРАФИЈОМ

„Сваки фотографски снимак је та бунтовна и заносна слика што нам омогућава да истовремено преиспитамо тамошње и овдашње, пређашње и садашње, датост и променљивост, непомичност и струјање, след и испрекиданост, објект и субјект, форму и материјал, знак и слику.”<sup>48</sup> Време, као незаустављиви и недодирљиви део људског живота, данас уз помоћ фотографије може да се заустави.

„Узимање фотографије као отелотворење прошлог стварног”<sup>49</sup> јесте мој вид стваралачког изражавања. Након постављања композиције унутар ума, та иста композиција се ствара у постављеној стварности. Елементи чистог памћења проналазе себи еквивалентне облике на фотографијама из стварности. Фотографија има важну улогу у овом процесу рада, јер олакшава поступак превођења слика из ума у стварност. Колажна фотографија као почетна скица за будући рад служи као подсетник за нелутање унутар самог рада, јер се у току изведбе ликовног рада јављају нови проблеми, који често воде ка расплињавању и незавршетку самог рада.



Слика 2.6.1. Почетна скица за докторски уметнички рад, колажна фотографија, 2016.

<sup>48</sup> Франсоа Сулаж, *Естетика фотографије: губитак и остатак* (Београд: Културни центар Београда, 2008).

<sup>49</sup> Роланд Барт, *Свет комора: белешке о фотографији* (Београд: Културни центар Београда, 2011).

Након завршетка уљаних слика на платну, као другог дела изведбе докторског уметничког рада, следи фотографисање тих слика. Овде се успоставља однос између фотографије скице и уљане слике и између уљане слике и фотографије те исте слике.



Слика 2.6.2. Фотографија уљане слике  
*Ја летим*, уље на платну, 200x140 цм, 2016.



Слика 2.6.3. Фотографија мене као скица.

Фотографисање свих уљаних слика је нужно, како би се оне даље обрађивале у програму Adobe Photoshop. Важно је истаћи да су све ове фотографије високе резолуције, јер само као такве могу бити у даљем делу рада погодне за пројектовање у простору.

Када се успостави коначна композиција у виду дигиталне фотографије, следи рад са сваком појединачном фотографијом у ZBrush-у, програму који ради на принципу дигиталног вајања.



Слика 2.6.4. Коначна композиција докторског уметничког рада *Васкрсло време*, дигитална фотографија, 2016.

Фотографија је одличан алат у припремном истраживању, јер ми помаже да забележим своје чулно памћење на самој слици и видео раду. Медиј слике и фотографије у мом раду делују међусобно стимулативно; ја своја дела остварујем у додиру та два медија.

## 2.7. ДИЈАЛОГ СА ЗВУКОМ

Музичко дело делује на ухо на два нивоа: као дезорганизована бука, коју наш ум организује у смислене стимулусе, еволуирајући их на други ниво, у ком се открива ред и смисао, идентичног соја попут оног математичког. Лепота се указује између свесно доживљеног нереда и подсвесно схваћеног реда.

Интересовање за стварање једног звучног амбијента уследило је након упознавања музике Карлхајнц Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen), једног од најзначајнијих композитора XX века. Електронска музика је развијена током XX века од електронске преисторије (футуристичка музика, Русоле из 1913. Године, извођена на електронским инструментима за стварање шума), преко периода тријумфалног развоја електронике током педесетих и шездесетих година до експеримената минималиста и постмодернистичке барокности која електронску музику и симулацију ставља у функцију обнове музичке симболике, архетипских, алегоријских и наративних форми изражавања. По Штокхаузену основна својства електронске музике су декомпозиција звука, композиција вишеслојне просторности, равноправност музичког тона и шума, и композиција која одржава музички континуитет времена. Посебно подручје експеримента са звуком представљају радиофонска дела која се заснивају на електронској колажно-монтажној обради електронског звука, природног звука, музике, гласа, који говори смислен текст, шумава итд.

Звук унутар докторског уметничког рада је тежак за слушање, понекад и апсурдно претенциозан у својим настојањима да буде већи од онога што реалност може да понуди. Он представља мучно успостављање односа са особама које више физички не постоје на овом свету. Овај вид уметничке појаве указује на ново, постбергсоновско схватање простора као категорије која није фиксирана, непокретна и која не постоји по себи, него увек изнова настаје, од места приказивања до места стварања.

Креирање сопственог звука као дела докторског уметничког рада, пролазило је кроз више фаза:

1. Фаза цртања звука, како би се тај цртеж касније превео у звук. Овде имамо однос визуелног и аудитивног.



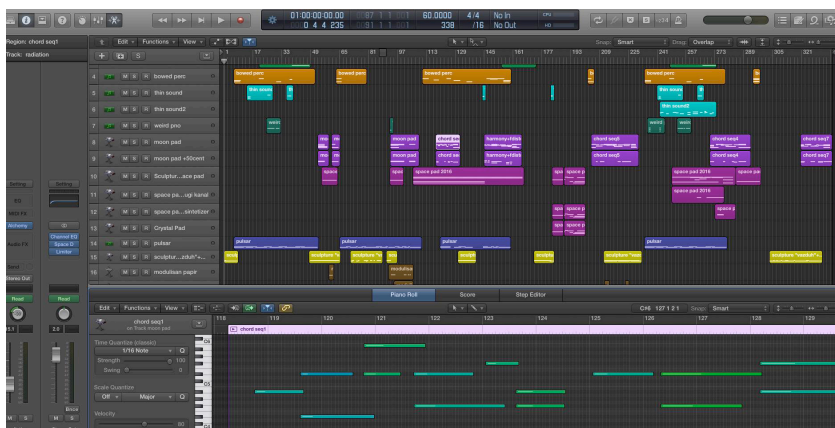


Слика 2.7.1. Скица за звук, цртеж (оловка на папиру), 2016.

2. Компоновање ритмова и мелодија у програму LogicPro x. У овом програму је неколико изабраних електронских семплова у првој фази обраде подвргнуто модификовању и подешавању одређених параметара. Како се нису поштовала правила компоновања, они семплови су уведени у радни фајл по каналима композиције.



Слика 2.7.2. Прозор радног фајла, обрада звука у програму LogicPro x.



Слика 2.7.3. Прозор радног фајла, обрада звука у програму LogicPro x.

3. Бележење аутентичних звукова из окружења у дигиталном облику. Након овога је уследило обрађивање у програмима Sound Forge и Adobe Premiere Pro. Када се обраде звучни семплови у овим програмима, следи експортовање у формату Microsoft AVI, без компресије. Звучни запис у облику avi фајла је погодан за импортовање у програм Adobe Flash на поједине фрејмове, који се

активирају притиском одређених дугмића. Тако је могуће у исто време са више дугмића покренути више звучних записа и добити комбинацију више звукова.

Звук који је настао по узору на моје цртеже и разговоре о самом ликовном делу је рад композитора Владимира Кораћа. Након стварања звука, уследио је рад на анимацији и заокруживању рада на самом видео раду докторског уметничког рада.

## 2.8. ДИЈАЛОГ СА ВИДЕОМ

Трансформација видеа у видео амбијенте као специфичне комбинације звука, просторног окружења и кинематографских ефеката - јесте оно чему ја тежим.

Видео као вибрирајуће светло у константном покрету јесте најеквивалентнији сликама из мог чистог памћења. И када у раду приказујем неку наизглед статичну сцену, слика остаје ипак динамична услед техничких квалитета, снажнијег или слабијег треперења електрона које око перципира као благо пулсирање слике. То пулсирање ствара живу енергију видеа.

Мој амбијент је комбинован са звуком, како бих евоцирала специфично стање код посматрача. Сама технологија не оспорава древно порекло уметничке праксе, већ представља израз нивоа свести еквивалентне нивоу коришћења традиционалних алата. Видео као технологија омогућава ми да оживим искомске садржаје мог бића. Сама будност дела има спиритуалну конотацију и као таква одлична је за моје хтење да прикажем васкрсавање прошлих тренутака у мом ликовном раду.

Да би се фрејмови настали у програму Autodesk Maya довели у облик видео записа потребно је било урадити завршну обраду у програму за едитовање и монтажу филма и видеа. Програм Adobe Premiere Pro је погодан за обраду видеа, звука и завршну продукцију анимације.

Нови пројекат у програму Premiere је сетован са следећим техничким карактеристикама:

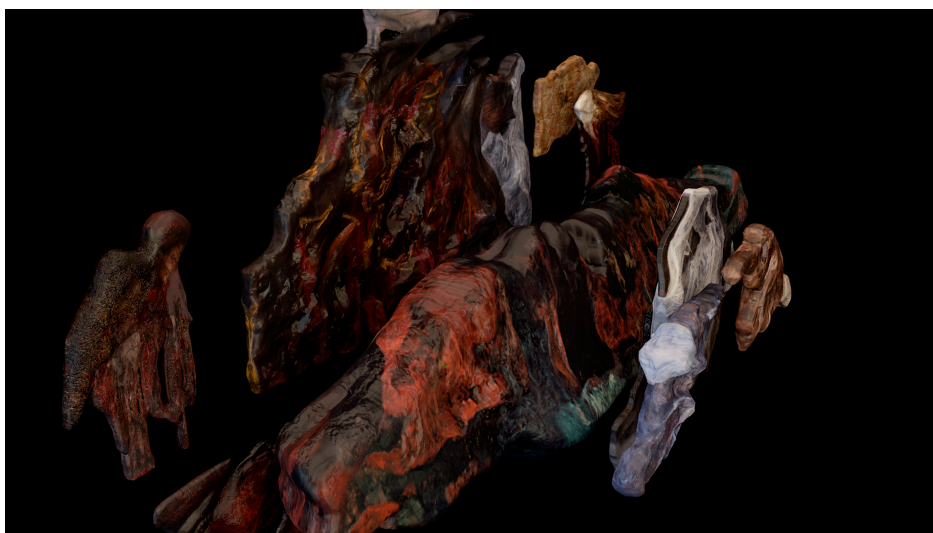
- General Editing mode: DV PAL Time Base: 25 fps
- Video Settings: Frame size: 720h 576v (1.067), Frame rate: 25.00 frames/second, Pixel Aspect Ratio: D1/DV PAL (1.067)
- Audio Settings: Sample rate 48000 samples/second
- Capture Format: DV Capture
- Video Rendering: Compressor: DV PAL

Дигитални видео се показао као погодно средство за креирање мојих визуелних и звучних елемената, као и за саму финализацију 3Д анимације.





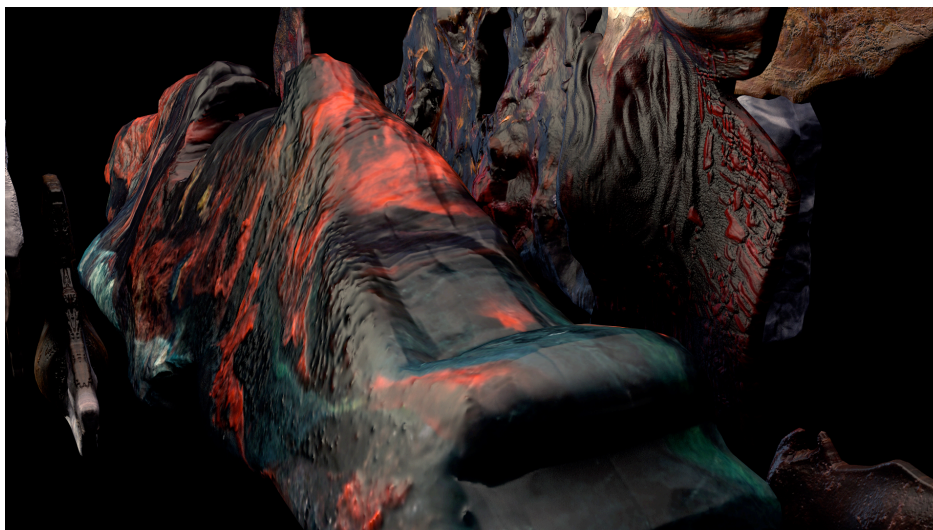
Слика 2.8.1. Исечак из видео рада *Васкрсло време-тродимензионална пројекција* ликовног дела, 2016.



Слика 2.8.2. Исечак из видео рада *Васкрсло време-тродимензионална пројекција* ликовног дела, 2016.



Слика 2.8.3. Исечак из видео рада *Васкрсло време-тродимензионална пројекција* ликовног дела, 2016.

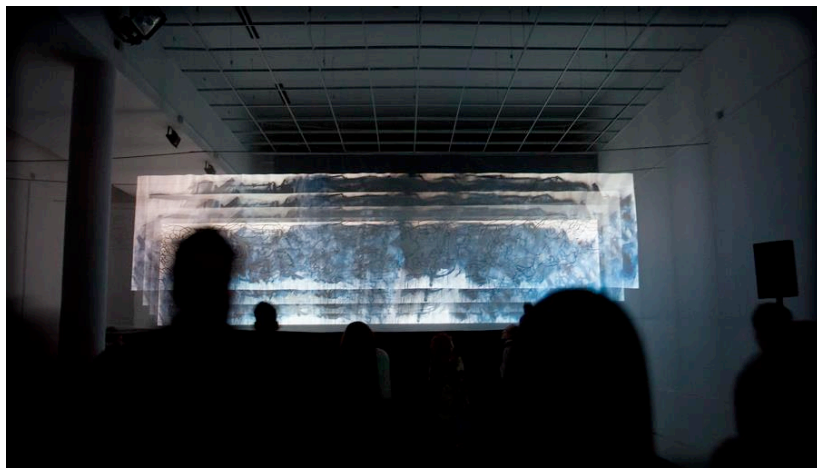


Слика 2.8.4. Исечак из видео рада *Васкрсло време-тродимензионална пројекција ликовног дела*, 2016.

## 2.9. ТРАЖЕЊЕ ИСКОРАКА

Истраживање односа кроз слојеве ликовног дела, просторне односе, односа мене и људи који више не постоје на овом свету, до стварања сопственог времена, у коме је приметан однос света памћења и постављеног света, реализовала сам кроз различите начине приказивања.

У свом мастер раду, који је приказан 2011. године представила сам разлагање једног дела, кроз педесет и четири слоја једне слике, пројекцијом видео рада на девет тилова, истих димензија слике. Рад је приказан у Музеју савремене уметности Војводине. Могућност залажења посматрача у моје ликовно дело је остало предмет истраживања и у изведби мог докторског уметничког рада.

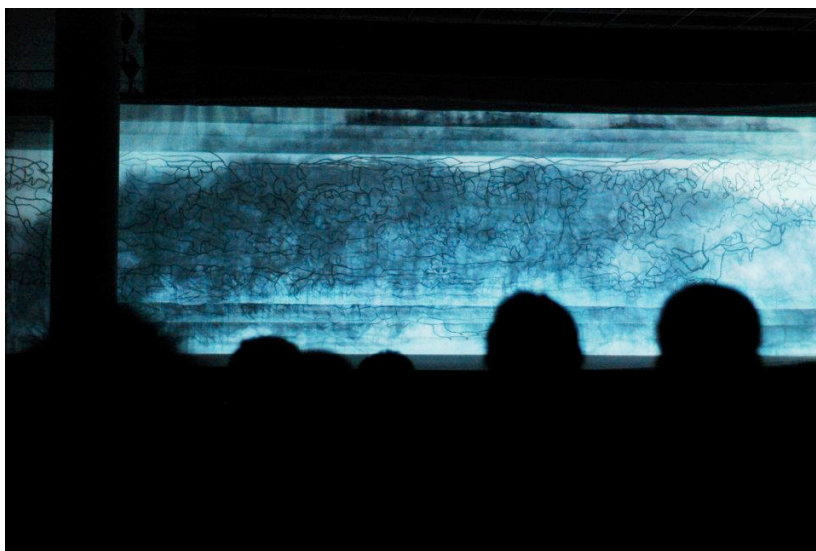


2.9.1. Приказ изложбе *Просторни односи ликовног дела*,  
Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2011.



2.9.2. Приказ изложбе *Просторни односи ликовног дела*,  
Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2011.



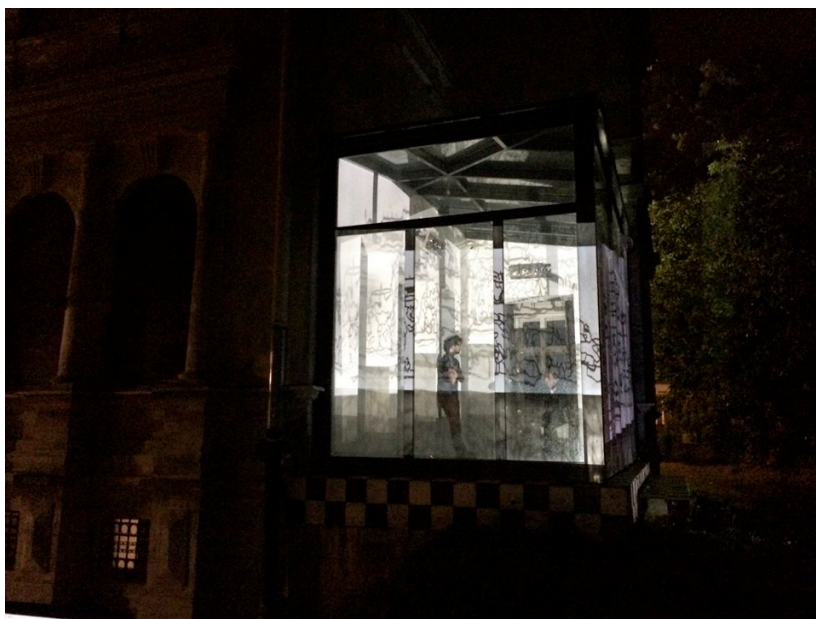


2.9.3. Приказ изложбе *Просторни односи ликовног дела*,  
Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2011,

Након ове изложбе је уследила самостална изложба *Односи* у Кући Краља Петра I, у којој сам исти мотив приказала на други начин, пројекцијом на стаклу. Као и Ротку (Mark Rothko), за мене је простор у коме ће се представити моје ликовно дело, веома важан сегмент рада.



2.9.4. Приказ изложбе *Односи*, Кућа Краља Петра I, Београд, 2014.



2.9.5. Приказ изложбе *Односи*, Кућа Краља Петра I, Београд, 2014.



2.9.6. Приказ изложбе *Односи*, Кућа Краља Петра I, Београд, 2014.

Оно што је немогуће у постављеној стварности – живот људи који не постоје више на овом свету – превела сам у могућу стварност путем технологије која нуди стварање сопственог времена. Карактер и материјалност те нове реалности су ме подстакли на размишљање о новом начину приказивања. За разлику од приказивања слојева унутар једног дела које сам приказала у Музеју савремене уметности Војводине, сада сам тежила да преведем дводимензионалне слике у тродимензионалне скулптуре, које сам помоћу тродимензионалне пројекције превела у светлеће скулптуре. Створити нову, различиту, невиђену

реалност, реалност коју посматрачи доживљавају као сензибилно и емотивно  
богаћење и јединствено искуство, је био мој циљ.

## 2.10. ИЗАЗОВИ ПРОСТОРА И СВЕТЛОСТИ

Уз опсервацију да се о односу човека и архитектуре недовољно промишља, од свих лепота математике примењене на људски животни простор издваја се лепота њеног примећивања: скривених односа тајни такозваних кругова присуства, друштвене и геометрије бивања, ствари наизглед моментално читих, али преко којих олако свакодневно прелазимо.

Ако тражите разумевање димензија виших од наше четири, препоручује се гледање у сфере, у њима наине, леже неки одговори на питања попут оних како би изгледао свемир у пет димензија? Математика је јасна у одговору на питање о постојању више димензија. Како пише Ричард Елевес (Richard Elwes) дводимензионална равна може бити описана паром координата са референцом на пар оса, тако и тродимензионални простор подлеже опису триплета бројева- 4Д простор је идентификован сетом четворки реалних бројева (5, 6, 3, 2), што је поступак који се преноси и на више димензија. Елевес примећује да докле год верујете у бројеве немате избора да не верујете у 4 Д простор. Али како тај простор замислити?

Мој докторски уметнички рад је мултимедијални амбијент, у ком је успостављен однос простора (простора ликовног дела и галеријског простора), звука и светлости. Сама технологија не оспорава древно порекло уметничке праксе, већ представља израз нивоа свести еквивалентне нивоу коришћења традиционалних алата.

Шта ако је дубоко, тамно, посејдоновско бивство живело у светлости? Врло је могуће да је некад све оно што данас лебди изнад прага свести, било на светлости. Да није тако, данас не бисмо могли издићи стварност која се налази испод свести. Светлост се у царству имажинације никад не пали напољу. Она је затворена светлост која може само да се пробије напоље. Светлост је знак великог чекања, а свет идеја чека да уметник дође до тих идеја. Као таква светлост је један од важних елемената амбијенталне уметности.

Простор мог докторског уметничког рада је заснован на артикулацији целине отвореног и затвореног простора самог дела. У празној просторији Галерије *Прогрес* у Београду, вештачком светлошћу тродимензионалне пројекције ликовног дела створен је један светлосни амбијент. На тај начин

посматрачу се даје могућност директног доживљаја простора и самог ликовног дела. Галерија је подељена у два нивоа: горњи, у нивоу пешачке зоне и доњи, испод нивоа те зоне. Ова подела простора је имала симболичну конотацију за мој рад. Уљане слике сам поставила у доњем делу галерије, мрачном подземљу које поистовећујем са сопственим умом. Горњи део је у додиру са постављеном стварношћу, те је као такав био одличан за игру са мојом стварношћу. Изведба изложбе је била у касним, вечерњим сатима, због неопходности мрака за саму тродимензионалну пројекцију ликовног рада. Циљ овакве поставке био је у намери да се сваки посматрач запита шта је стварност? Да ли је стварност онај свет простора и времена из којег је дошао пре закорачења у галерију или је стварност наше поимање стварности, у овом случају моје време и простор, који су представљени као време и простор мог ликовног дела?

Тродимензионалне, светлеће скулптуре мог ликовног дела јесу заправо моја потреба да спознам себе. Кроз тринаест фигура које су представљене у главној композицији дела, настојала сам да повежем најзначајније фигуре из мог живота у једну целину. По завршетку рада, закључила сам да је то један велики аутопортрет, јер су то све видови двојништва са приказаним фигурама. Успостављен је однос Гале која ствара и Гале која доживљава. Фигуре људи који више не постоје, кретњом кроз анимацију, представљене су у виду бесмисленог тумарања простором и временом. Тај вид проласка кроз ликовно дело, подсећа ме на моје проласке кроз живот. Овај ликовни рад ми је омогућио да сагледам из друге перспективе свој живот.



## 2.11. ИЗЛОЖБА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Изложба мог докторског уметничког пројекта *Васкрсло време* — тродимензионална пројекција ликовног дела била је у Галерији Прогрес у Београду (3.VI — 9.VI 2016). Приказане слике су омогућиле сагледавање истраживачког и креативног поступка у целини, увид у пређени пут и постигнуте резултате (сл. 2.11.1 – 2.11.11).



Слика 2.11.1. Изложба докторског уметничког пројекта *Васкрсло време-тродимензионална пројекција ликовног дела* у Галерији Прогрес, 2016.



Слика 2.11.2. Изложба докторског уметничког пројекта *Васкрсло време-тродимензионална пројекција ликовног дела* у Галерији Прогрес, 2016.

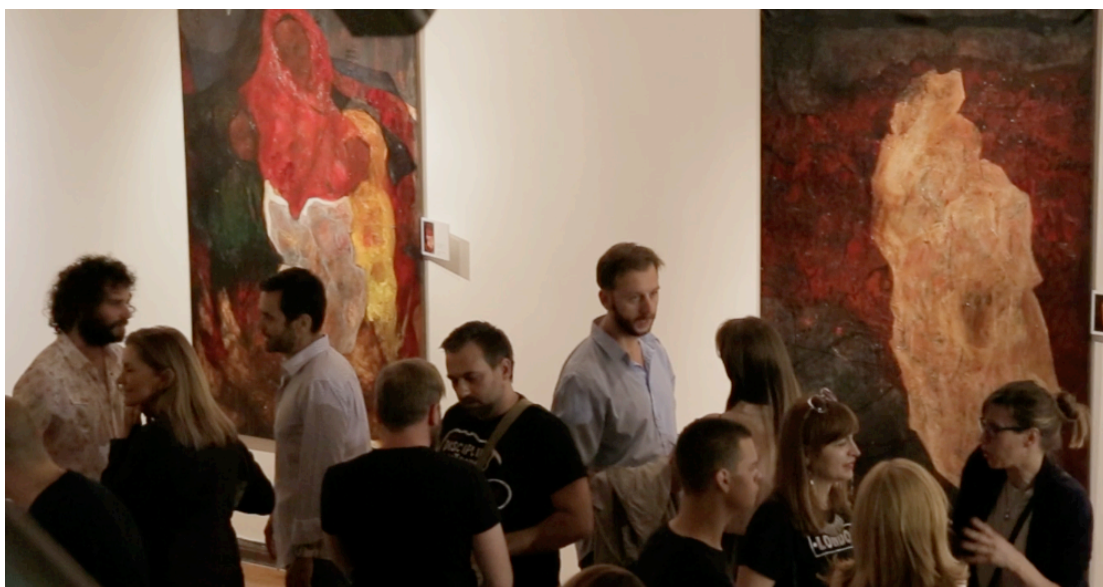


Слика 2.11.3. Изложба докторског уметничког пројекта *Васкрсло време-тродимензионална пројекција ликовног дела* у Галерији Прогрес, 2016.





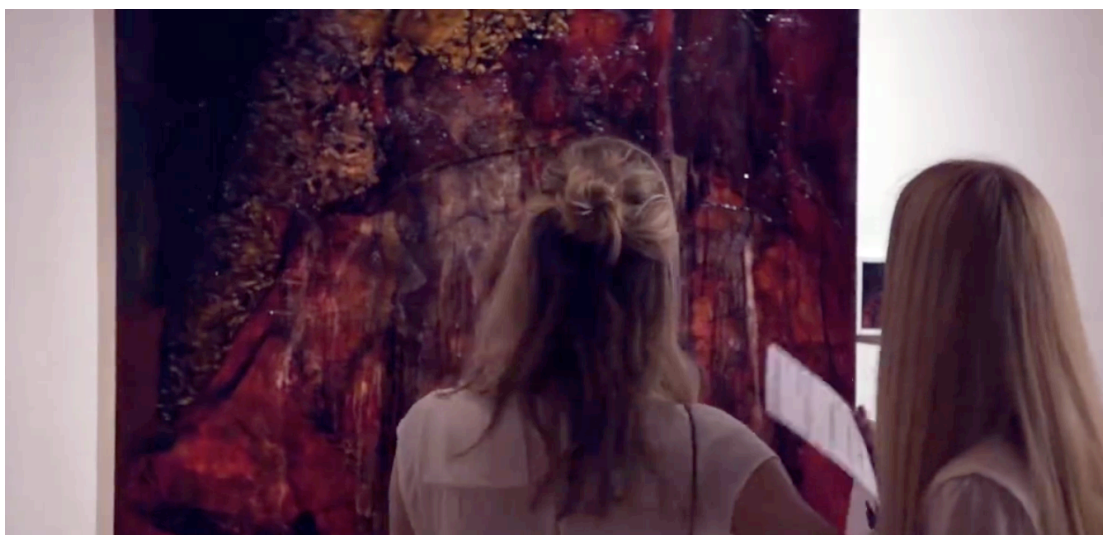
Слика 2.11.4. Изложба докторског уметничког пројекта *Васкрсло време-тродимензионална пројекција ликовног дела* у Галерији Прогрес, 2016.



Слика 2.11.5. Изложба докторског уметничког пројекта *Васкрсло време-тродимензионална пројекција ликовног дела* у Галерији Прогрес, 2016.



Слика 2.11.6. Изложба докторског уметничког пројекта *Васкрсло време-тростимензионална пројекција ликовног дела* у Галерији Прогрес, 2016.



Слика 2.11.7. Изложба докторског уметничког пројекта *Васкрсло време-тростимензионална пројекција ликовног дела* у Галерији Прогрес, 2016.

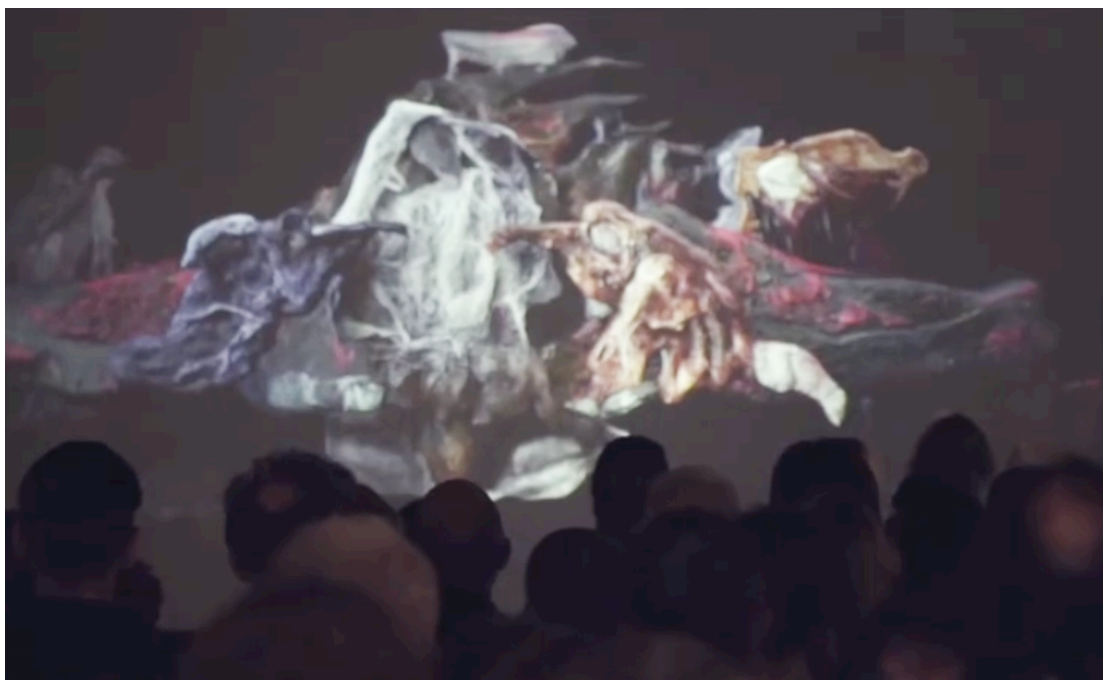


Слика 2.11.8. Изложба докторског уметничког пројекта *Васкрсло време-тродимензионална пројекција ликовног дела* у Галерији *Прогрес*, 2016.



Слика 2.11.9. Изложба докторског уметничког пројекта *Васкрсло време-тродимензионална пројекција ликовног дела* у Галерији *Прогрес*, 2016.





Слика 2.11.10. Изложба докторског уметничког пројекта *Васкрсло време-тродимензионална пројекција ликовног дела* у Галерији *Прогрес*, 2016.



Слика 2.11.11. Изложба докторског уметничког пројекта *Васкрсло време-тродимензионална пројекција ликовног дела* у Галерији *Прогрес*, 2016.

## 2.12. ПРЕДСТАВЉАЊЕ РАЗУЛТАТА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ РАДА

Радови из мог докторског уметничког пројекта ће се излагати на следећим међународним изложбама:

2016. - Сингапур, Сингапур, Институт за уметност Ласал (Institute of Contemporary Arts Singapore LASALLE): Tropical LAB 10 - изложба студената докторских студија са летњег кампа
- Селангор, Малезија, Галерија за савремену уметност, Међународни фестивал уметности КББ (International festival of art Kuala Kubu Bharu): Festival of art KBB 2016
  - Селангор, Малезија, Галерија за савремену уметност, Међународни фестивал уметности АК (International festival of art Art Ketam): Festival of art AK 2016
  - Хонг Конг, Кина, Галерија за савремену уметност ZHANG JIAJIE, Међународни симпозијум уметности ZHANG JIAJIE
  - Београд, Србија, Галерија Прогрес, Групна изложба Арт парламент
  - Нови Сад, Србија, Галерија Матице српске, Групна изложба слика Кошнице
2017. - Једах, Саудијска Арабија, Галерија за савремену уметности Нисма, Међународна изложба слика Разлике.

### 3. ЗАКЉУЧАК

Моје интересовање не иде у смеру подражавања света опипљивих феномена, већ у смеру евоцирања оних који су производ унутрашњих доживљаја. Сlike преузете из чистог памћења јесу део друге стварности. Створити ликовно дело које има моћ да пробуди апетит за спознајом о дубоким, неосвешћеним садржајима бића јесте уметност.

Константно истраживање потенцијала свести ја преводим у ликовна дела, која ми не нуде одговоре на општа питања којима се бавим. Моја ликовна дела су као нека врста будности, која посматрачу нуде искуство а не конкретне одговоре. Према филозофу Валтеру Бењамину (Walter Benjamin) уметност треба да поседује сакрални, преображавајући аспект, а не само да служи профаној лепоти. Њена магична јединственост је у повезаности са живом ауром простора у ком се налази и са којим се сједињује.

Моје настојање је да из свог стваралаштва протерам себе, да изразим своје не-биће. У делатном самопостављању ја наилазим на спољашњу границу свог слободног деловања. Под утицајем спољашњег отпора својој неограниченој вољи, ја постављам у свести представу о природи не-ја, у којој влада закон узрочности. У том спољашњем свету постоје слободе других бића, које се постављају као препреке неограниченом испољавању воље. Да би се постигла сопствена слобода, мора се ускладити целокупан свет са својом вољом, али само тако да делује на начин који дозвољава и другим слободним бићима да на исти начин чине оно што и ми чинимо. Бесконечно усавршавање услова слободе остварује се у историји као напредак од друштвеног стања у коме владају инстинкти до стања у коме се човек ослобађа њиховог утицаја. Слободно постављање себе као индивидуе представља један процес самообликовања, чији је крајњи циљ постизање потпуне самосталности човека у сопственом делању. Ја се крећем ка себи као коначном циљу.



#### 4. ЛИТЕРАТУРА

Арган, Ђулио Карло; Олива, Акиле Бонито. *Модерна уметност: 1770-1970-2000*. Београд: Клио, 2004.

Барт, Роланд . *Свет комора: белешке о фотографији*. Београд: Културни центар Београда, 2011.

Бергсон, Анри. *Материја и меморија*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1927.

Богадновић, Коста. *Увод у визуелну културу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.

Борхес, Хорхе Луис. *Алеф*. Београд: Паидеиа, 2014.

Борхес, Луис. *Време*. Нови Сад: Светови, 2004.

Валије, Дора. *Анстрактна уметност*. Београд: Metaphysica, 2006.

Гринберг, Клемент. *Огледи о послератној америчкој уметности*. Нови Сад: Прометеј, 1997.

Денегри, Јеша. *Уметност у другој половини XX века*. Нови Сад: Светови, 2006.

Ингарден, Р. *Доживљај, уметничко дело, вредност*. Београд: Нолит, 1975.

Јанкелевич, Владимир. *Мудрост и музика*. Нови Сад: КЗ, 1987.

Kilian Denis, *Louvre*. Paris: Artlys, 2001.

Koschatzky, Walter . *Graphic Art in Our Time*, Grapheion, 1996.

Куспит, Доналд. *Критичка историја уметности XX века*; превео Владимир Матес. Београд: Art Press, 2013.

Ниче, Фридрих. *Тако је говорио Заратустра*. Београд: Дерета, 2011.

Платон. *Тимај*. Београд: Младост, 1981.

- Read, H. E. *The Meaning of Art*. London: Faber&Faber, 1931.
- Рид, Херберт. *Историја модерног сликарства*. Загреб: лексикографски завод ФНР, 1985.
- Ruhrberg, et al. *Art of the 20<sup>th</sup> Century*. Koln: Taschen, 2005.
- Сартр, Жан-Пол. *Шта је књижевност*. Београд: Нолит, 1981.
- Sloterdijk, Peter . *Rage and Time*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Стангос, Никос. *Речник уметности и уметника*. Нови Сад: Светови, 2000.
- Sulaž, Fransoa. *Estetika fotografije: gubitak i ostatak*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2008.
- Требјешанин, Жарко. *Речник психологије*. Београд: Стубови културе, 2004.
- Узелац Милан. *Феноменологија света уметности*. Нови Сад: Версис студио, 2008.
- Франкастел, П. *Студије из социологије уметности*. Београд: Нолит, 1974.
- Хамваш, Бела. *Историја и апокалипса*. Београд: Драслар партнер, 2010.
- Хартман, Николај. *Естетика*. Београд: Дерета, 2004.
- Хегел, Ф. *Естетика*. Београд: Култура, 1970.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. F-W. von Herrmann, 1977.
- Husserl, E. *Ideen zu reinen Phanomenologie und phanomenologischen Philosophie I*. Den Haag: Husserliana III, M. Nijhoff, 1950.
- Ђорић, Дејан. *Монографија: Леонид Шејка 1932-1970*. Београд: Службени гласник, 2008.
- Шилер, Фридрих. *О лепом*. Београд: Култура, 1967.
- Шкроб, Зденко. *Увод у књижевност*. Загреб: Знање, 1969.

## 5. БИОГРАФИЈА

Гала Чаки је рођена 19. марта 1987. године у Зрењанину. На Академији уметности у Новом Саду је 2010. године дипломирала сликање у класи проф. Владо Ранчића. Завршила је два мастер студија на истој Академији, на групи за сликање код проф. Владо Ранчића и на групи за цртање код проф. Милана Сташевића. Докторске уметничке студије је уписала 2013. године на Факултету ликовних уметности у Београду код професора Димитрија Печића. Приредила је више самосталних и учествовала на бројним колективним изложбама у земљи и иностранству од којих су најзначајније изложбе у Кини, Индонезији, Јапану, Катару и Дубаију. Члан је Удружења ликовних уметника Војводине и Међународне организације *Уметност нас повезује* (eng. Art Link Us), чије је седиште у Јапану.

### Самосталне изложбе

- 2010. -Галерија *Хол*, Нови Сад, Србија;
- 2011. -Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, Србија;
- 2012. -Галерија *Прима центар*, Берлин, Немачка;  
-Галерија *Мали ликовни салон*, Нови Сад, Србија;  
-Галерија *Маџут*, Нови Сад, Србија;
- 2013. -Галерија *Tornjbaј (Tornnby)*, Нордиланд, Данска;  
-Народни музеј, Зрењанин, Србија;  
-Градска галерија, Ужице, Србија;
- 2014. -Галерија *Траг*, Београд, Србија;  
-Кућа Краља Петра I, Београд, Србија;  
-Градска галерија, Котор, Црна Гора;  
-Народни музеј, Смедеревска Паланка, Србија;  
-Галерија *Витомир Србљановић*, Пљевља, Црна Гора;
- 2016. -Српски културни центар, Будимпешта, Мађарска.

### Колективне изложбе – избор

- 2009. -*Подземна уметност, Арт Клиника*, Нови Сад, Србија;  
-38. Новосадски салон, ГЛУ Поклон збирка *Рајка Мамузића*, Нови Сад, Србија;

- Друго светско бијенале фотографије, Спенс, Нови Сад, Србија;
- 2010. -Изложба *Координате изложбених простора*, Музеј Војводине, Нови Сад, Србија;
- Изложба *Артициклажа*, Културни центар, Нови Сад, Србија;
- Изложба *Водени траг*, Ноћ музеја, Нови Сад, Србија;
- Изложба фотографија *Арл*, Француски културни центар, Нови Сад, Србија;
- Дипломска изложба студената четврте године Академије уметности у Новом Саду, Галерија Матице српске, Нови Сад, Србија;
- 2011. -Изложба мастер радова, Културни центар, Нови Сад, Србија;
- 2012. -Изложба *Препознавање*, Факултет ликовних уметности, Ниш, Србија;
- Међународна пролећна изложба слика, галерија *Магацин*, Београд, Србија;
- Изложба *Млади у 21. веку- Ниш уметничка фондација*, галерија *Филип Морис*, Ниш, Србија;
- Изложба *Разлике*, галерија *Фабрика*, Нови Сад, Србија;
- Међународна изложба *Берлински уметнички клуб*, *Лавља сала*, Берлин, Немачка;
- Међународна изложба *Амстердамска витрина*, црква Оуде Керк, Амстердам, Холандија;
- Међународна изложба слика, Градска галерија, Омск, Русија;
- Пролећна изложба јапанских и српских уметника *Заједно у кући*, Кућа Ђуре Јакшића, Београд, Србија;
- Изложба *Млади у 21. веку- Ниш уметничка фондација*, галерија *Филип Морис*, Београд, Србија;
- 2013. -Фестивал *Ш.У.Н.Д*, Градска галерија, Лисабон, Португал;
- Међународна изложба минијатура, Вршилница, Запрешић, Хрватска;
- Међународна изложба *Лица уметника*, Градска галерија, Леће, Италија;
- Продајна изложба, галерија *Кенетски угао*, Пенсилванија, САД;
- Изложба слика, Кућа Краља Петра I, Београд, Србија;
- 2014. -Изложба зрењанинских уметника *Свима по метар*, Савремена галерија, Зрењанин, Србија;

- Међународна изложба *МММ уметност*, Градска галерија, Медана, Словенија;
  - Изложба пергамената *Први светски рат*, кућа Ђуре Јакшића, Београд, Србија;
  - Уметност Београда*, Бели двор, Београд, Србија;
  - Међународна изложба минијатура, Културни центар, Нови Сад, Србија
  - Ноћ музеја*, Кућа Краља Петра I, Београд, Србија;
  - Међународно бијенале савремене графике *БИЕЦТР*, Универзитет у Квебеку, Канада;
  - Изложба слика, Галерија *Лична хиша*, Ајдовшчина, Словенија;
  - Међународна изложба слика, Градска галерија, Матера, Италија;
  - Групна изложба *235км/100 година-српски и аустријски уметници данас*, Кућа уметности, Баден, Аустрија;
  - Међународна изложба *Случај III*, Галерија савремене уметности, Честокова, Пољска;
  - Међународна изложба керамике, *Атинска палата*, Горица, Италија;
  - Међународна изложба цртежа, *Кагава центар*, Кагава, Јапан;
  - Међународна изложба слика, хотел *Мирамар*, Опатија, Хрватска;
  - Међународна изложба *Линија/Црта*, Градска галерија *Фонтикус*, Грожњан, Хрватска;
  - Међународна изложба *Уметност нас повезује*, Такахара *Фурусато музеј*, Ехиме, Јапан;
2015. -Међународна изложба *Уметност над Јадраном*, музеј *Антићи Форни*, Мацерата, Италија;
- Трећи међународни салон графике, Градска галерија Краљево;
  - Међународна изложба слика *Ал Асмак*, Музеј савремене уметности, Доха, Катар;
  - Мајска изложба графика, Графички центар, Београд, Србија;
  - Групна изложба *Концертна уметничких књига о Хуан Рулфу*, Галерија културног центра, Краљево, Србија;
  - Групна изложба *Уметничка амбасада Републике Словачке*, Градска галерија, Братислава, Словачка;
  - Групна изложба *Наша Љубљана*, Народни музеј, Љубљана,

- Словенија;
- Шесто међународно бијенале уметности, Народни музеј, Пекинг, Кина;
  - Треће међународно бијенале књига, Галерија националне фондације за савремену уметност, Букурешт, Румунија;
  - Међународна изложба уметности, Народни музеј, Јогиакарта, Индонезија;
  - Међународна изложба слика, *Ки* галерија, Беч, Аустрија;
  - Међународна изложба слика, Замак Валперсдорф, Аустрија;
  - Међународна изложба *Уметничка амбасада Републике Словачке*, Дворац у Братислави, Словачка;
  - Међународна изложба графика *Јосиф Изер*, Музеј уметности, Поести, Румунија;
2016. -Међународна изложба минијатура, Галерија ликовних уметности, Сарајево, Босна и Херцеговина;
- Групна изложба слика, Галерија савремене уметности, Зрењанин, Србија.

## Пројекти

2013. -Осликавање историјског дела града Намура, организација *Комуна Љу* (fra. L'ASBL «Lieux-Communs»), Намур, Белгија;
2014. -Уметнички пројекат *Егалерија*, Егзекјутив група, Београд, Србија;
- Међународни пројекат *Пергамент Србија*, Београд, Србија;
  - Међународни пројекат дечијих цртежа *Уметност нас повезује* (eng. *Art Link Us*), Фестивал папира, Шикоку, Јапан;
  - Међународни пројекат дечијих цртежа *Уметност нас повезује* (eng. *Art Link Us*), Јапанска традиционална кућа, Кагава, Јапан.

## Награде/признања

- 2006-2010. -Награде Универзитета у Новом Саду за постигнут успех преко 9,50;
2007. -Прва награда за цртеж-студију из *Фонда Миливој Николајевић* у Новом Саду, Србија;

2009. -Друго место за серију фотографија на Међународном студентском конгресу из области графичких технологија;
2010. -Прва награда *Бошко Петровић* за најуспешнији уметнички рад из стручно уметничке дисциплине сликање у школској 2009/2010. години;
2015. -Златна туба на Међународном симпозијуму уметности у Дохи, од стране министра за културу, господина др Хамад бин Абдул Азис ал-Куварија (eng. Hamad bin Abdul Aziz al-Kuwari);
- Специјално признање Националног комитета за 6. Међународно бијенале уметности у Пекингу, Национални музеј Пекинг;
- Златна медаља за признање на Међународном симпозијуму уметности у Дубаију, од стране премијера Дубаија Мухамеда бин Рашид Ал Мектома (eng. Mohammed bin Rashid Al Maktoum);
- Специјално признање за учешће на Међународном фестивалу уметности у Јогиакрти, Индонезија;
2016. -Награда *Млади херој* EXIT и НИС фондације, за најуспешнију младу особу у области културе и уметности Србије.

### **Стипендије и студијски боравци**

2012. -Стипендија фондације *Рут Кацман* (eng. Ruth Katzman), Њујорк, Америка;
- Стипендија фондације *Рагурајпур интернационална уметност* (енг. Raghurajpur International Art), Рагурајпур, Индија;
- Стипендија *Артлес креативног центра* (енг. Artles creative center), Хаменкуро, Финска;
2014. -Стипендија Министарства културе у Луксору, Египту;
- Стипендија *Ал Асмак* (eng. Al Asmakh), Доха, Катар;
2016. -*Тропикал ЛАБ* (eng. Tropical LAB), међународни камп за студенте докторско уметничких студија, Сингапур, Сингапур.

## Бијенала

2015. -Шесто међународно бијенале уметности, Национални музеј у Пекингу, Кина;  
-Треће међународно бијенале књига, Галерија националне фондације за савремену уметност, Букурешт, Румунија;  
-Међународно бијенале графике *Јосиф Изер* (eng. Iosif Iser), Музеј уметности у Поiesti, Румунија.

## Фестивали

2015. -Међународни фестивал уметности у Јогиакарти, Индонезија;  
-Тринаести међународни фестивал уметности у Сетату, Мароко.

## Симпозијуми

2014. -Међународни ликовни симпозијум, Сињи Врх, Словенија;  
-Међународни симпозијум керамике, Медана, Словенија;  
-Међународни ликовни симпозијум, Опатија, Хрватска;  
-Међународни ликовни симпозијум, Каиро, Египат;
2015. -Међународни ликовни симпозијум, Опатија, Хрватска;  
-Међународни ликовни симпозијум *Ал Асмак* (eng. Al Asmakh), Доха, Катар;  
-Међународни симпозијум слика, Дубаији, Дубаји;  
-Међународни симпозијум уметности, Тарсус, Турска;  
-Међународни симпозијум керамике *Трамотана*, Црес, Хрватска;  
-Међународни симпозијум *Кендимајор-Нађкањижа* (hu. Kendlimajor-Nagykanizsa), Мађарска;  
-Међународни симпозијум уметности *Трахенс*, Залошће, Словенија;  
-Међународни симпозијум уметности, Опатија, Хрватска.
2016. -Међународни симпозијум *Кендимајор-Нађкањижа* (hu. Kendlimajor-Nagykanizsa), Мађарска.



## Пројекти

2013. -Осликавање историјског дела града Намура, организација *ЛЕЗБИЕЛ* (fra.L'ASBL Lieux-Communs), Намур, Белгија;
2014. -Уметнички пројекат *Егалерије*, Executive group, Београд, Србија;  
-Међународни пројекат *Пергамент Србија*, Београд, Србија;  
-Међународни пројекат дечијих цртежа *Уметност нас повезује*, Шикоку, Јапан;  
-Међународни пројекат дечијих цртежа *Уметност нас повезује*, Јапанска традиционална кућа, Кагава, Јапан.

## Колоније

2010. -Уметничка манифестација *Антићеви дани*, Петроварадинска тврђава, Нови Сад, Србија;  
-Међународна колонија *Препознавање*, кућа Надежде Петровић, Сићево, Србија;
2012. -Међународна колонија *Вединг* (ger.Wedding), *Прима центар* галерија, Берлин, Немачка;
2014. -Међународна колонија *МММ уметност*, Медана, Словенија;  
-Колонија 35. *Сусрет акварелиста*, Ечка, Србија;  
-Међународна колонија *Пожаревац у очима уметника*, Пожаревац, Србија;
2015. -Међународна колонија *ЛАСТВА*, Требиње, Босна и Херцеговина;
2016. -13. Међународна колонија *Уметност и Ситу*, Водњан, Хрватска.

## Публикације и чланци о уметничком раду:

2014. -Приказ радова у интернационалном часопису *Ревизија ликовни свет*, број 183, Цеље, Словенија;  
-Приказ радова у књижевном часопису *Траг*, Врбас, Србија;  
-Приказ књиге *Дишан и редимејд*, Мишка Шуваковића у часопису *Поља*, Нови Сад, Србија;  
-Приказ радова у интернационалном часопису *Ревизија ликовни свет*,

број 185, Цеље, Словенија;

-Приказ рада у енциклопедијској књизи *АТЛАС ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије у XXI веку*, Београд, Србија;

-Приказ радова у часопису за савремену културу Војводине *Нови Сад*, Нови Сад, Србија.

## Изјава о ауторству

Потписана Гала Чаки  
број индекса 4465/13

### Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

„ВАСКРСЛО ВРЕМЕ – ТРОДИМЕНЗИОНАЛНА ПРОЈЕКЦИЈА ЛИКОВНОГ ДЕЛА”

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанта

У Београду, 28.10.2016.



---

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије  
докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора Гала Чаки

Број индекса 4465/13

Докторски студијски програм сликање

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

„ВАСКРСЛО ВРЕМЕ – ТРОДИМЕНЗИОНАЛНА ПРОЈЕКЦИЈА ЛИКОВНОГ  
ДЕЛА”

Ментор ред. проф. мр Димитрије Пецић

Коментор:

Потписани (име и презиме аутора) Гала Чаки

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, 28.10.2016.

Потпис докторанта



## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

„ВАСКРСЛО ВРЕМЕ – ТРОДИМЕНЗИОНАЛНА ПРОЈЕКЦИЈА ЛИКОВНОГ ДЕЛА”

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 28.10.2016.

Потпис докторанта



---